

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA - UNIR
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS VERNÁCULAS
MESTRADO ACADÊMICO EM ESTUDOS LITERÁRIOS - MEL

CARLA PIOVEZAN DA SILVA

**AS (DES)CONTINUIDADES DO ROMANCE EM *O INVENTÁRIO DAS COISAS*
AUSENTES, DE CAROLA SAAVEDRA**

PORTO VELHO - RO

2017

CARLA PIOVEZAN DA SILVA

**AS (DES)CONTINUIDADES DO ROMANCE EM *O INVENTÁRIO DAS COISAS
AUSENTES*, DE CAROLA SAAVEDRA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários – MEL, da Universidade Federal de Rondônia – UNIR, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura, Teoria e Crítica.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio

PORTO VELHO - RO

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Fundação Universidade Federal de Rondônia
Gerada automaticamente mediante informações fornecidas pelo(a) autor(a)

S586d Silva, Carla Piovezan da.

As (des)continuidades do romance em o inventário das coisas ausentes, de
Carola Saavedra / Carla Piovezan da Silva. -- Porto Velho, RO, 2017.

75 f.

Orientador(a): Prof.^a Dra. Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio

Dissertação (Mestrado Acadêmico em Estudos Literários) - Fundação
Universidade Federal de Rondônia

1. Romance. 2. Prosa Contemporânea. 3. Carola Saavedra. I. Guidio,
Milena Cláudia Magalhães Santos. II. Título.

CDU 82-31

CARLA PIOVEZAN DA SILVA

AS (DES)CONTINUIDADES DO ROMANCE EM *O INVENTÁRIO DAS COISAS
AUSENTES*, DE CAROLA SAAVEDRA

Dissertação para obtenção do título de mestre em Estudos Literários na Universidade Federal de Rondônia do Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários.

ORIENTADORA:



Prof.^a. Dr.^a. Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio

AVALIADORES:



Prof.^a. Dr.^a. Rosana Nunes Alencar (Avaliadora externa – UNIR)



Prof. Dr. Vitor Cei Santos (Avaliador interno – UNIR)



Prof. Dr. Hélio Rodrigues da Rocha (Suplente – UNIR)

Resultado: Aprovada.

Porto Velho – RO, 23 de fevereiro de 2017

Este trabalho é dedicado aos meus pais,
Acacio e **Angela**, os donos dos meus
abraços improváveis.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus.

À minha orientadora, Milena Magalhães, a quem reitero a gratidão pelas gentilezas dos gestos nos momentos de inquietude e por sempre me incentivar. Assim deve ser o amor!

À Rosana, pelos sentimentos bons e por despertar o que há de melhor em mim, muitas vezes esquecido, muito obrigada.

Ao professor Vitor Cei, pela confiança e pelo olhar generoso a minha escrita.

Aos meus pais, Acacio e Angela, o meu maior e melhor amor.

Aos meus irmãos: Taína, Kássia, Nayana e Matheus; ao meu cunhado: Hugo; aos meus sobrinhos: Karine e Victor Hugo; eles que sempre estiveram atentos aos meus afetos silenciosos.

À Daniela, pela dedicação aos meus “problemas de lógica”.

Aos meus amigos, às minhas amigas e tantas outras pessoas que me acompanharam, através da Jayanne e da Mislene, agradeço-os pelas possibilidades da amizade e do bem-querer. Ah, então isso deve ser o amor.

Aos colegas do Mestrado em Estudos Literários, pelos momentos intermediários da pesquisa.

Ao MEL – Mestrado Acadêmico em Estudos Literários – pelo incentivo ao conhecimento.

À UNIR – Universidade Federal de Rondônia – pelas oportunidades da vida acadêmica.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - pelo apoio financeiro.

“É necessário certo grau de cegueira para poder enxergar determinadas coisas. É essa talvez a marca do artista. Qualquer homem pode saber mais do que ele e raciocinar com segurança, segundo a verdade. Mas exatamente aquelas coisas escapam à luz acesa. Na escuridão tornam-se fosforescentes”

(Clarice Lispector)

RESUMO: Esta dissertação tem por objetivo analisar o livro *O inventário das coisas ausentes*, da autora Carola Saavedra, publicado em 2014, a fim de discutir o gênero romance. A narrativa de Saavedra contém traços significativos que permitem verificar as continuidades e as descontinuidades do romance tradicional na cena literária atual. Sabe-se que o gênero romance se desdobra de acordo com a sociedade em movimento, o que motiva os seus elementos constitutivos a se modificarem. Desse modo, *O inventário das coisas ausentes* articula conceitualmente essas transformações tanto na forma quanto no conteúdo e acaba por questionar os contornos entre a realidade e a ficção. Para estruturar as discussões, servem como aportes teóricos autores como Georg Lukács, Mikhail Bakhtin, Silviano Santiago, Diana Klinger, Karl Eric Schøllhammer, entre outros.

Palavras-chave: Romance. Prosa Contemporânea. Carola Saavedra.

RESUMEN: Esta disertación tiene como objetivo analizar el libro *O inventário das coisas ausentes*, de la autora Carola Saavedra, publicado en 2014, con el fin de discutir el género romántico. La narrativa de Saavedra apunta rastros significativos para verificar las continuidades y las discontinuidades de la novela tradicional en la escena literaria actual. Se entiende que la novela se desarrolla de acuerdo con la sociedad en movimiento, lo que motiva en modificar sus elementos constitutivos. De este modo, *O inventário das coisas ausentes* articula conceptualmente estas transformaciones a través de la forma y el contenido, cuestionando los límites entre la realidad y la ficción. Por lo tanto, como contribuciones teóricas se estudiaron los autores como Georg Lukács, Mikhail Bakhtin, Silviano Santiago, Diana Klinger, Karl Eric Schollhammer, entre otros.

Palabras-claves: Romance. Prosa Contemporánea. Carola Saavedra

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I - O INVENTÁRIO DO ROMANCE	14
1.1. As primeiras anotações	14
1.2. As recentes anotações	26
1.3. O inventário de Carola Saavedra	32
CAPÍTULO II - O “CADERNO DE ANOTAÇÕES”	41
CAPÍTULO III - O INVENTÁRIO DA “FICÇÃO”	54
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69
REFERÊNCIAS	72

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo analisar o livro *O inventário das coisas ausentes*, da autora contemporânea Carola Saavedra, publicado em 2014. Para tanto, percorre as noções de romance tanto no início do seu percurso quanto na modernidade. A intenção é sinalizar como as continuidades e as discontinuidades presentes na cena literária contemporânea estão presentes no romance da autora.

Carola Saavedra é autora de um livro de contos e quatro romances, apresenta uma linguagem consistente e determinada que busca compreender como a literatura e os seus elementos constitutivos são arquitetados, a fim de problematizá-los. A sua obra se pauta na experimentação da linguagem e na investigação dos aspectos composicionais do romance. Essa preocupação com o fazer romanesco surge como uma possibilidade da literatura atingir novos movimentos, sem fugir das questões que a circundam.

No seu último romance, intitulado *O inventário das coisas ausentes*, discute os contornos do romance e, conseqüentemente, indaga sobre os limites da ficção, bem como a construção da subjetividade na narrativa. Assim, temos também a problematização na forma-matriz do gênero romance que implica na ideia de ficção imbricada com a vida. Nesse sentido, os estudos sobre as *escritas de si* compreenderão a *encenação* proposta nesta pesquisa.

O romance, historicamente, constitui-se atrelado aos anseios da sociedade. É um gênero literário integrado por elementos narrativos que se modificam ao longo do tempo. Sendo assim, a hipótese é de que o livro de Saavedra, sem abrir mão de uma estrutura narrativa que mantém uma certa linearidade no seu enredo, discute conceitualmente essa estrutura, ao apresentar um protagonista escritor, que elabora um romance a partir de fragmentos do que, em tese, seria a sua vida. É, portanto, a questão do que seja real e ficção, ou melhor, do quanto a ficção é devedora do que se denomina real, que está no cerne de *O inventário das coisas ausentes*.

A questão da autobiografia alcança ascensão na cena contemporânea. O sujeito opta, cada vez mais, em relatar as suas experiências através dos gêneros discursivos próximos às escritas de si, como os diários íntimos, as confissões, as correspondências, as entrevistas, entre outros. A crítica Leonor Arfuch assinala: “Os métodos biográficos, os relatos de vida, as entrevistas em profundidade delineiam um território bem reconhecível,

uma cartografia individual sempre em busca de seus acentos coletivos” (2010, p. 15). Embora a autobiografia sempre estivesse presente no contexto literário, nos últimos anos apresenta novos contornos e novas problematizações, trata-se tanto de sujeitos que relatam as suas histórias quanto dos que a observam. Ainda de acordo com Arfuch:

Embora não seja difícil expor as razões dessa adesão – a necessária identificação com outros, os modelos sociais de realização pessoal, a curiosidade isenta de voyeurismo, a aprendizagem do viver –, a notável expansão do biográfico e seu deslizamento crescente para os âmbitos da intimidade fazem pensar num fenômeno que excede a simples proliferação de formas similares, os usos funcionais ou a busca de estratégias de mercado, para expressar uma tonalidade particular da subjetividade contemporânea. (2010, p. 16)

Ao longo do século XX e início do XXI, o “espaço biográfico” (expressão de Leonor Arfuch) torna-se cada vez mais um campo de discussão, no qual o foco está no sujeito que se refere nas narrativas de diversas maneiras. Vemos, assim, que as narrativas do *eu*, ao se mesclarem com outros gêneros, se apresentam a tal ponto desdobradas que produzem modos de recepção distintos: “O espaço assim entendido – confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativas – supõe um interessante campo de indagação” (ARFUCH, 2010, p. 58). Por isso, os estudos das questões autobiográficas se tornam relevantes, pois produzem uma discussão atenta acerca dos gêneros discursivos contemporâneos, de modo que as formas, além de se multiplicarem, ganham novas dimensões.

Sendo assim, um dos objetivos é analisar a *encenação do eu* no livro *O inventário das coisas ausentes* de Carola Saavedra, o que permitirá discutir acerca dos limites entre a autobiografia e a ficção na obra literária. Para compreender melhor o quanto essa *encenação* afeta o romance, ou seja, o quanto a reflexão sobre os limites do autobiográfico, no interior do romance, configura um outro modo de escrita do gênero, analisaremos a constituição dos elementos estruturais de *O inventário das coisas ausentes*. A linha de pesquisa consiste em Literatura, Teoria e Crítica (LTC), nas normas dos estudos qualitativos, visando a uma abordagem crítica-analítica do livro de Saavedra, considerando as hipóteses levantadas, com base na pesquisa bibliográfica.

A dissertação divide-se em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “O inventário do romance”, apresenta três partes: na primeira, realiza-se um levantamento teórico sobre as definições e os desdobramentos do gênero romance; na segunda, expõem-

se os traços do gênero romance na contemporaneidade; e, na terceira, realiza-se a revisão crítica da escritora Carola Saavedra.

O segundo capítulo analisa o “Caderno de Anotações”, a primeira parte do romance *O inventário das coisas ausentes*, com o propósito de identificar os aspectos composicionais que explicitam as reflexões acerca do fazer romanesco.

O terceiro capítulo, por sua vez, institui uma análise da segunda parte do romance intitulada “Ficção”, relacionando-a com o “Caderno de Anotações”; com o intuito de averiguar como se desdobra a *encenação* entre ficção e realidade.

As estratégias narrativas do romance apontam para um diálogo com a tradição. O termo tradição será tratado a partir da definição de Octavio Paz: “Entende-se por tradição a transmissão, de uma geração a outra, de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideias, estilos; por conseguinte, qualquer interrupção na transmissão equivale a quebrantar a tradição” (PAZ, 2013, p. 15). É por meio dessa compreensão que desencadeia a reflexão do gênero romanesco nesta dissertação.

CAPÍTULO I

O INVENTÁRIO DO ROMANCE

1.1. As primeiras anotações

Sobre o romance: a sua história percorre por linhas resistentes, ramificando-se em diversas perspectivas; a consolidação do gênero, a importância da moral burguesa, a ligação com a individualidade, a aproximação com o gênero novela, a tensão entre ficção e realidade, o poder da crítica, o valor do mercado, entre outros constituem um cenário que faz parte da história da cultura, principalmente, desde o século XVIII. O estudioso Silviano Santiago faz uma ressalva sobre a sua crítica: “Aclaro definitivamente: romance não é o que a reflexão crítica (esta, por exemplo) sobre o romance diz; romance é o que o romancista faz” (SANTIAGO, 2002, p. 33). Para compreender o romance se faz necessário um retorno a sua história, especialmente no que diz respeito às modificações de sua estrutura no decorrer da história. Sabe-se que é uma narrativa em prosa, relativamente nova que constantemente rompe com os traços definidos pelo próprio gênero. Alguns autores classificam-no pelo seu tema: cavalaria, pastoral, policial, psicológico, sentimental, entre outros; e parece consenso entre os teóricos nomear *Dom Quixote de La Mancha*, do autor Miguel de Cervantes, como o primeiro romance, embora tenha sido uma obra publicada no século XVI, somente no século XVIII foi consagrada. *Dom Quixote* é o princípio da consciência das narrativas modernas: “o romance nasce com essa desilusão e com essa desencantada e paradoxal resistência; é a epopeia do desencanto e conserva e esbanja, ao menos no início, na lúcida descoberta e na narração do triunfo da prosa, o eco e a ressonância da poesia e da epopeia” (MAGRIS, 2009, p. 1017).

De acordo com Bakhtin (2002), em “Epos e romance”, o romance enquanto gênero é algo inacabado e acarreta certas complexidades, já que “as forças criadoras dos gêneros agem sob os nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sob a plena luz da História” (BAKHTIN, 2002, p. 397); o romance se remodela em relação a outros gêneros fixados na literatura porque já surge como questionamento de si mesmo. O romance de cavalaria que seria *Dom Quixote* já é um questionamento do que seja

romance de cavalaria. Tanto a epopeia, quanto a tragédia são gêneros antigos, sendo os seus elementos mais velhos em comparação com a escritura e o livro, de tal modo que “ao lado dos grandes gêneros, só o romance é mais jovem do que a escritura e os livros, e só ele está organicamente adaptado às novas formas da percepção silenciosa, ou seja, à leitura” (BAKHTIN, 2002, p. 397). Ele não contém um cânone como os outros gêneros, no sentido de que esse é constantemente posto à prova, pois “o estudo dos outros gêneros é análogo ao estudo das línguas mortas; o do romance é como o estudo das línguas vivas, principalmente as jovens” (BAKHTIN, 2002, p. 397), por isso torna-se complexo, uma vez que, considerando os casos mais notáveis, é preciso considerar as suas inúmeras mutações:

Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar – melhor ou pior - às suas novas condições de existência. (BAKHTIN, 2002, p. 398)

A permanência do romance como gênero não foi de fácil aceitação, tanto que era considerado inferior a ponto de alguns autores se recusarem a rotular as suas escritas de romance: “Entre todos os gêneros literários, o romance é o único que tem necessidade de renegar-se a si mesmo. O século XVIII, aquele que o gênero se consolida, está repleto de romances que negam sua natureza” (SITI, 2009, p. 168). O autor Walter Siti, no seu artigo “O romance sob acusação”, explica que a negação se baseava no descrédito que o gênero desencadeou por arruinar o psicológico do leitor, bem como pelo mito do seu baixo nível cultural, poucos os romances que permaneceram, pois eram fundamentados em escritas ruins e dependiam da aceitação do público, que desconfiava dos textos denominados ficcionais. Assim, “nos séculos XIX e XX, um setor do romance se torna um gênero de elite, mas um outro setor muito amplo continua a ser um gênero de massa [...]” (SITI, 2009, p. 171). Com efeito, o autor insinua um nível duplo de escrita, no qual o romancista tenta abarcar tanto os leitores considerados da massa quanto os da elite. Com esse intuito, o romance faz nascer o “realismo”, extraindo do cotidiano um significado mais verossímil possível e afastando-se da noção de fábula, a qual era conhecida sob o ponto de vista do entretenimento, característica da qual pretendia se desvincular. A partir das críticas sobre a mera fantasia, o romance modifica o seu percurso, logo, é rotulado por dizer verdades precisas, “em induzir o leitor a reagir ao falso como se fosse verdadeiro” (SITI, 2009, p. 182), o que acarreta novas críticas. E, encaminha para a discussão em torno da própria noção de ficção.

No artigo “Ficção”, do livro *A cultura do romance*, a historiadora e crítica literária Catherine Gallagher declara que:

Nada no romance é tão óbvio e ao mesmo tempo tão invisível quanto o fato de ser ficção. Juntamente com o termo prosa, ficcional (“inventado”) é um daqueles termos fundamentais (“um romance é uma longa narração de invenção em prosa”) que, na maioria das vezes, os historiadores dessa forma preferiram deixar de lado. (GALLAGHER, 2009, p. 629)

Por meio do pensamento de Gallagher, verifica-se um paralelo entre o *novel* e o *romance*, os dois gêneros que identificaram a ficção. Enquanto o *novel* “tendeu a mascarar a própria ficcionalidade com a verossimilhança e o realismo” (GALLAGHER, 2009, p. 630); o romance colocou em liberdade a ficção, de modo que os romancistas “convenceram os seus leitores a aceitarem o estatuto imaginário das personagens, aprisionando-as, porém, nos limites do crível” (GALLAGHER, 2009, p. 630).

O *novel* concede à ficção uma maior visibilidade e entendimento. Ainda no início do século XVIII, os leitores não legitimavam as ficções verossímeis, pois, para eles, os autores queriam enganar:

Se não continham animais falantes, tapetes voadores ou personagens humanas muito diferentes do normal, as narrações pareciam referenciais e, portanto, incorriam com facilidade na acusação de fraude ou difamação; e habitualmente eram consideradas culpadas. (GALLAGHER, 2009, p. 632)

A autora aponta que as narrativas em prosa eram interpretadas como simulação dos relatos verdadeiros ou reflexões alegóricas da sociedade. Aos poucos, o *novel* foi a categoria que possibilitou a desmistificação das histórias críveis como verdadeiras, bem como o romance, o seu precursor. Essas duas categorias não abandonaram a ficção e a verossimilhança como componentes discursivos. Ainda segundo Gallagher (2009, p. 633), “nas primeiras décadas do século XVIII, raramente ocorria de narrações verossímeis serem acolhidas como histórias de indivíduos totalmente imaginários”; o que se estabeleceu naturalmente no século seguinte. Para tanto, cria-se uma linha tênue entre a ficção e a realidade, a ponto de terem que conceituar a ficção como invenção, para que os seus limites permanecessem mais tangíveis, a fim de não comprometer a narrativa com a ideia de que os relatos sejam baseados em indivíduos concretos. A autora destaca que, embora o *novel* se apropriasse do conceito de ficção, para assinalar a sua especificidade, as suas narrativas apresentavam a vontade de verdade. Com o objetivo de comprovar a ficcionalidade das narrativas,

um certo número de novels formulou um novo princípio teórico para uma nova forma literária: *estas obras não falam de ninguém em particular*, isto é, os nomes próprios não se referiam a indivíduos específicos reais, por conseguinte nenhum dos enunciados que contêm podem ser considerados verdadeiros ou falsos. (GALLAGHER, 2009, p. 635, grifo do autor)

Com isso os autores pretendiam uma referencialidade mais ampla, algo que incorporasse uma generalização, e não uma especificidade, do referente do texto. Assim, por consequência, “o romance continuava a dar exemplos, mas pela primeira vez evitava referir-se a exemplos individuais tomados da realidade: a ficção comportava agora a *invenção* de exemplos, não mais a simples escolha deles” (GALLAGHER, 2009, p. 636, grifo do autor). As personagens se relacionavam com indivíduos genéricos, produzindo um efeito dual entre a verdade e a imaginação. No decorrer do tempo, não se fez mais necessária a reiteração da ficcionalidade das obras, “porque o público tinha-se habituado a ler os romances como histórias de pessoas fictícias” (GALLAGHER, 2009, p. 639). No entanto, essa mudança não se constituiu com facilidade. Foi na Inglaterra que o conceito ficcional se estabeleceu, colocando o realismo como algo formal (como aponta Ian Watt), já que os burgueses, os donos do capital da época, “preferiam a plausibilidade à fantasia, o familiar ao exótico” (GALLAGHER, 2009, p. 640). Gallagher afirma que “isso, porém, não explica a descoberta da ficção, mas apenas a sua subordinação ao princípio da realidade, e considera-a algo já adquirido, que só necessitava ser reentronizado pela hegemonia cultural da burguesia” (GALLAGHER, 2009, p. 640). Com a ascensão da burguesia, juntamente com o capitalismo, surgem novos traços para compreender o romance, sendo eles o realismo, o individualismo e o nacionalismo.

O alemão Theodor Adorno, em um dos textos imprescindível para a compreensão de um elemento essencial do romance, “Posição do narrador no romance contemporâneo”, confirma que “o romance foi a forma literária específica da era burguesa” (ADORNO, 1980, p. 55). E um dos traços intrínsecos é o realismo, “até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados “fantásticos”, tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real” (ADORNO, 1980, p. 55). Para Nancy Armstrong, em seu artigo “A moral burguesa e o paradoxo do individualismo”:

A história literária privilegiou o modelo do romance em que um protagonista se opõe à ordem social estabelecida, e chega-se a um equilíbrio atendendo a duas condições especiais: a) que o protagonista conquiste uma posição compatível com seu valor; b) que o campo inteiro

das possíveis identidades humanas se modifique para lhe garantir essa posição. (ARMSTRONG, 2009, p. 335)

Com isso, “tendemos a atribuir o estatuto de romance às narrativas que colocam sob juízo o protagonista e também o campo das possibilidades em que ele consegue adquirir, em maior ou menor medida, uma identidade social” (ARMSTRONG, 2009, p. 335). E foi a partir daí o entendimento do que seja “moral burguesa”.

De acordo com o filósofo Georg Lukács (1999), o romance literário é característico da época burguesa: “Embora nas literaturas do Oriente antigo, da Antiguidade e da Idade Média existam obras sob muitos aspectos afins do romance, os traços típicos do romance aparecem somente depois que ele se tornou a forma de expressão da sociedade burguesa” (LUKÁCS, 1999, p. 193). Nenhuma outra forma artística da literatura antiga sofreu tantas alterações quanto a forma narrativa, por isso agregam a ele o título de “novo”. É também nele que a sociedade burguesa era tão bem definida e figurada. Os primeiros teóricos burgueses se concentraram nos gêneros literários, os quais eram retirados da antiga literatura, já o romance se estabelecia em paralelo com a teoria geral da literatura. Segundo Lukács,

As primeiras alusões sérias a uma teoria do romance encontram-se em observações dispersas feitas pelos próprios romancistas, que demonstram elaborar este novo gênero de modo inteiramente consciente, ainda que, em suas generalizações teóricas, não superem que é absolutamente necessário para sua própria criação. (LUKÁCS, 1999, p. 193)

O teórico ainda pontua que a ausência de uma teoria tem a ver com questões ideológicas, uma vez que toda forma artística teria que se aproximar ao máximo dos modelos antigos, assim “a forma do romance surge da dissolução da narrativa medieval, como produto de sua transformação plebéia e burguesa” (LUKÁCS, 1999, p. 194). Dessa forma, “somente na filosofia clássica alemã é que surgem as primeiras tentativas de criar uma teoria estética geral do romance e de incluí-lo organicamente num sistema de formas estéticas” (LUKÁCS, 1999, p. 194). A partir daí, o romance ganha ascensão e autonomia, com destaque na segunda metade do século XIX em que perde o desejo de retomar aos modelos antigos: “o romance foi separado das grandes tradições e conquistas da época revolucionária clássica e a forma do romance se dissolveu sob o efeito da decadência geral da ideologia burguesa” (LUKÁCS, 1999, p. 195).

Lukács (1999) conduz a sua teoria à luz da teoria marxista e da estética alemã, assegurando a autonomia do romance como gênero literário particular e as características

específicas desse gênero. A primeira teoria geral é traçada pela estética do idealismo clássico, de modo histórico e, ao mesmo tempo, estético. De acordo com Lukács, Hegel define o romance literário como a “epopeia burguesa”, isto é, o gênero literário que no período burguês consiste à epopeia antiga: “o romance, por um lado, tem as características estéticas gerais da grande narrativa épica; e, por outro, sofre as modificações trazidas pela época burguesa, o que assegura sua originalidade” (LUKÁCS, 1999, p. 195). A partir dessa afirmação de Hegel, sempre tendo em vista o mundo antigo e a civilização moderna, o romance ganha um lugar no sistema dos gêneros artísticos e uma teoria sobre o seu caráter e problemática específica. Ainda em relação à epopeia e suas diferenças com o romance, a teoria de Hegel:

liga a criação da epopeia à fase primitiva de desenvolvimento da humanidade, ao período dos “heróis”, ou seja, ao período em que a vida social ainda não era dominada, como o seria na sociedade burguesa, pelas forças sociais que adquiriram autonomia e independência em face dos indivíduos. O caráter poético da época “heroica”, que se expressa de modo típico nos poemas homéricos, repousa na autonomia e na atividade espontânea dos indivíduos; [...]. (LUKÁCS, 1999, p. 196)

Assim, propõe que a individualidade só tem conhecimento de si diante do todo ético que se encontra, há um elo entre individualidade e ética. Logo, na época burguesa, há o rompimento da espontaneidade e do laço entre indivíduo e sociedade. Observa-se que no mundo antigo a figura individual oferecia lugar à universalidade, uma preocupação com o todo, enquanto no mundo moderno não existe a exaltação do todo, e sim a ascendência do indivíduo. Isso para Hegel é de grande valia para o desenvolvimento da humanidade e um progresso em relação à época “heroica” (LUKÁCS, 1999).

Embora Lukács apresente diversos traços similares entre a epopeia e o romance, o próprio autor afirma que as características, como:

a tendência a adequar o modo da figuração da vida ao seu conteúdo; a universalidade e a amplitude do material abarcado; a presença de vários planos; a submissão do princípio da reprodução dos fenômenos da vida por meio de uma atitude exclusivamente individual e subjetiva diante deles (como é o caso da lírica) ao princípio da figuração plástica, na qual homens e eventos agem na obra quase por si, como figuras vivas da realidade externa. (LUKÁCS, 1999, p. 202)

São somente plenas e completas na epopeia; por mais que tivessem os mesmos objetivos, o romance não conseguia atingi-los, uma vez que as condições da sociedade e os resultados eram diferentes. A saber, “a contradição da forma do romance reside precisamente no fato de que este gênero literário, como epopeia da época burguesa, é a

epopeia de uma sociedade que destrói a possibilidade da criação épica” (LUKÁCS, 1999, p. 202). O romance segue por meio dos ecos da epopeia, mesmo não sendo fiel a ela, pois a sociedade já não é a mesma das décadas passadas. À vista disso, possibilita novos caminhos e contorna outra realidade e outros segmentos. Não envolve mais os homens e os eventos como “figuras vivas da realidade externa”, e sim como representações de tais figuras em um mundo complexo e inacabado.

A época heroica articula a espontaneidade dos relatos e a vida contada por meio da naturalidade do indivíduo e da sociedade. O herói é marcado pelas grandes conquistas em uma época considerada primorosa. Por isso, quando o romance apareceu em cena com as suas instâncias narrativas subjetivas, produziu um grande impacto na sociedade, pois iniciou um movimento original que encerrou com a ilusão do mundo perfeito criado pela epopeia e desvendou as imperfeições de uma sociedade complexa, principalmente, no que diz respeito ao mundo social dominado pelos burgueses.

As narrativas romanescas não se importavam com o todo, e sim com a individualidade; o indivíduo torna-se o centro das discussões, o herói já não representa as grandes certezas e as grandes lutas. Dessa maneira, entende-se que a sociedade entra em uma permanente reestruturação de valores tanto do homem quanto do mundo: “o romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica, no processo da familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida” (BAKHTIN, 1998, p. 427). Desde o início da sua formação, o romance está inteiramente ligado ao presente de uma sociedade em movimento. A ideia de movimento é de grande valia às noções que contornam o romance, pois o seu cerne é a ação do presente:

A nova e sóbria imagem da arte romanesca em prosa e a nova concepção crítica científica, fundamentada na experiência pessoal, se formaram lado a lado e simultaneamente. O romance, deste modo, desde o princípio foi feito de uma massa diferente daquela dos outros gêneros acabados. Ele é de uma natureza diferente. Com ele e nele, em certa medida, se originou o futuro de toda literatura. Por isso, uma vez nascido, ele não pode ser simplesmente um gênero ao lado dos outros gêneros e tampouco pode estabelecer relações mútuas com eles, no sentido de uma coexistência pacífica e harmoniosa. (BAKHTIN, 1998, p. 427)

O autor estabelece que o alicerce do romance seja a experiência pessoal e a livre invenção criadora (BAKHTIN, 1998). Novamente, a ideia de movimento se sustenta no presente, o que coloca em discussão tanto o seu conteúdo quanto a forma. Diante disso,

observa-se que, apesar de ser um gênero inacabado e instável, o romance apresenta uma forma, uma organização dentro dos seus limites.

Em “A forma interna do romance” no livro *A teoria do romance*, Lukács acentua que as categorias estruturais do romance correspondem constitutivamente com as circunstâncias do mundo e afasta-se do “sistema visível de conceitos” da epopeia. O mundo representado pelo romance não é lógico, sendo assim, “a totalidade do romance só se deixa sistematizar abstratamente [...]” (LUKÁCS, 2000, p. 70). Juntamente com a ideia hegeliana, Lukács defende que os elementos são puramente abstratos e estão pautados na ilusão de uma subjetividade regular, à vista disso, o sistema abstrato é o que conduz a objetividade do discurso. É através da abstração que os elementos configuradores se reúnem, na intenção de criar experiências e agrupar as abstrações do próprio homem romanesco (LUKÁCS, 2000).

São evidentes os impasses que se instalam na tentativa de organizar a representação da vida concreta dentro da forma artística, a recusa de uma imanência de sentido desencadeia uma maior simulação em relação aos outros gêneros. À vista disso, Lukács assinala uma contribuição ainda maior das forças éticas e estéticas: “O romance é a forma da virilidade madura: isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva uma resignação” (LUKÁCS, 2000, p. 71). Essa subjetividade resvala na fragmentação do mundo que se reflete na narrativa, desse modo, há uma preocupação de até que ponto essa fragmentação surge, para que não haja um descontrole. Entender essa abstração é essencial para que a forma romanesca ganhe sentido, pois é no auto-reconhecimento que se encontra a verdadeira imanência de sentido: “a imanência do sentido exigida pela forma nasce justamente de ir-se implacavelmente até o fim no desvelamento de sua ausência” (LUKÁCS, 2000, p. 72).

A composição romanesca é pautada no conhecer a si mesmo, mesmo que não na totalidade, essa subjetividade apreendida organiza-se como estrutura:

a arte – em relação à vida – é sempre um “apesar de tudo”; a criação de formas é a mais profunda confirmação que se pode pensar da existência da dissonância. Mas em todas as outras formas, inclusive na epopéia, por razões agora já óbvias, essa afirmação é algo anterior à figuração, enquanto no romance ela é a própria forma. (LUKÁCS, 2000, p. 72)

Dito em outras palavras, é na sua própria desarmonia que a forma se desenvolve, o que desencadeia um questionamento entre ética e estética das formas literárias. Enquanto

em outras “espécies literárias” a ética aparece intrínseca, equilibrando os elementos constitutivos, “no romance a intenção, a ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária” (LUKÁCS, 2000, p.72). Essa condição da ética visivelmente instalada nos elementos causa uma sensação de movimento, um devir. A figura da subjetividade torna-se muito forte em relação à forma romanesca, há o intuito de equilibrá-la por meio da estrutura. É através do equilíbrio da subjetividade que existe a objetividade da forma, operando a sensação do devir (LUKÁCS, 2000).

Em meio a tantos desdobramentos determinados pelo romance, tem-se um ponto essencial para a discussão, trata-se dos romances que contam a origem do protagonista e a sua trajetória durante a vida. Os chamados romances de formação que é um dos caminhos que o gênero percorre: “*“Bildungsroman”*: “*novel of self-cultivation*”, “*roman des enfances*”, romance de formação” (MAAS, 2000, p. 19). De acordo com Wilma Maas, no livro *O cânone mínimo: O Bildungsroman na história da literatura*: “[...] o termo *Bildungsroman* nasce atrelado a uma questão fundamental da história do romance, permanecendo ligado assim à discussão mais ampla do romance como gênero” (MAAS, 2000, p. 47). Existe um paralelo entre eles, o impulso do que chamamos de “moral burguesa” (expressão de Nancy Armstrong), no qual o indivíduo é fortalecido pelas possibilidades do seu aprimoramento interior.

Os anos de Aprendizado de Wilhelm Meister, do escritor Johann Wolfgang von Goethe, é considerado como o primeiro romance de formação; e, o primeiro estudioso a utilizar o termo *Bildungsroman* foi Karl Morgenstern, professor de filologia clássica. Ainda por meio de Maas,

A definição inaugural do *Bildungsroman* por Morgenstern entende sob o termo aquela forma de romance que "representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade". Uma tal representação deverá promover também "a formação do leitor, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance". (MASS, 2000, p. 19)

É interessante destacar que esse tipo de romance se atrela diretamente com os ideais burgueses, sendo assim, apresenta também o realismo da época, reiterando os anseios burgueses, principalmente, dos alemães, já que *Os anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* relata a história de um protagonista burguês em busca de uma formação universal (MAAS, 2000). Quando se refere à narrativa de Goethe sobre o papel burguês:

É assim que a idéia de um *Bildungsroman*, de uma forma literária que correspondesse aos anseios tanto do indivíduo quanto de sua classe como um todo, precede a fortuna crítica do gênero, historicizando-o e atrelando-o às circunstâncias bastante específicas da constituição do mundo burguês. (MAAS, 2000, p. 21)

Nota-se que o romance de formação foi e é um dos condutores mais importantes para o gênero: “[...] o surgimento do termo coincide com o momento do reconhecimento do romance como forma literária “digna”” (MAAS, 2000, p. 22). O *Bildungsroman* formulou-se na Alemanha, no entanto, ganhou ascensão em toda a Europa e, conseqüentemente, em todo o mundo, impulsionado por dois fatores complementares: “Por um lado, a incipiente classe média alemã movimenta-se em direção à sua emancipação política, processo que se reflete na busca pelo auto-aperfeiçoamento e pela educação universal” (MAAS, 2000, 22); e, por outro, “o reconhecimento público de um gênero literário voltado para a representação do próprio ideário burguês, gênero esse que o século XIX irá conhecer como a grande forma do romance realista” (MAAS, 2000, p. 22). A ligação com os ideais burgueses fortaleceu-o, pois destaca na sociedade o modo de viver do homem comum:

Nas literaturas nacionais ocidentais, o advento do romance coincide com a "descoberta da vida privada", das questões individuais e familiares. Uma classe média incipiente elege então essa forma narrativa como uma literatura reflexiva, que constrói, ao mesmo tempo em que reflete, as instituições basilares da vida burguesa. Profissão, casamento, formação, e mesmo economia, fazem parte de um repertório que o romance passará a veicular, em estreita conformidade com as "pequenas questões" da sociedade em meio à qual se originou. (MAAS, 2000, p. 23)

O *Bildungsroman* passa, assim, a ser um dos principais difusores do romance realista, pois constrói e reflete a vida do protagonista na narrativa dando ênfase aos valores conquistados durante a sua trajetória através de enganos e desencantos. Mass destaca as características elencadas por Jürgen Jacobs sobre o *Bildungsroman*:

- o protagonista deve ter uma consciência *mais ou menos* explícita de que ele próprio percorre não uma seqüência mais ou menos aleatória de aventuras, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo;
- a imagem que o protagonista tem do objetivo de sua trajetória de vida é, em regra, determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no transcorrer de seu desenvolvimento;
- além disso, o protagonista tem como experiências típicas a separação em relação à casa paterna, a atuação de mentores e de instituições educacionais, o encontro com a esfera da arte, experiências intelectuais eróticas [sic], experiência em um campo profissional e eventualmente

também contato com a vida pública, política. (JACOBS *apud* MAAS, 2000, p. 62)

Segundo Mass (2000), Jacobs aponta que cada obra possui a sua particularidade, mas há entre elas uma estrutura regular que realça mais as características ligadas ao conteúdo e o herói sempre se mantém ao centro das discussões. O herói ajusta-se e modifica-se diante dos conflitos do mundo. Ao se referir a *Os anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, o estudioso Marcus Mazzani demarca dois pontos importantes: “primeiramente no conceito teleológico do desdobramento gradativo das potencialidades do indivíduo, no sentido de uma enteléquia, e, em segundo lugar, na teoria da socialização como interação necessária entre indivíduo e sociedade, “eu” e o mundo [...]” (1999, p. 69). O romance de Goethe reverbera os princípios do *Bildungsroman*, no sentido de que registra a vida do herói atrelado ao desenvolvimento físico, moral, intelectual e psicológico. Portanto, o *Bildungsroman*, desde o princípio, legitima a ideia de percurso do protagonista. O que se observará, no romance de Saavedra, é o modo como esse percurso não é exatamente construído, mas, sim, discutido.

O romance de formação está inteiramente interligado com a primeira fase do romantismo alemão que foi o momento em que se desenvolvem as mais visíveis possibilidades sobre o gênero em geral, tanto na teoria crítica quanto na obra literária. O quarto capítulo, “Filosofia do romance: o gênero dos gêneros”, da tese de Pedro Andrade, doutor em filosofia, inicia-se com a seguinte afirmação: “Falar de romantismo é falar de romance” (ANDRADE, 2009, p. 94). Logo, demonstra os pontos de vista dos românticos alemães e o quanto eles foram importantes para a construção do gênero romance, principalmente, os estudos de Friedrich Schlegel. Os primeiros românticos alemães não usavam somente a ingenuidade para criar as suas obras, sobretudo, tornava-a uma aliada do pensamento, pois para eles os dois deveriam se unir para a arte questionar a si mesma (ANDRADE, 2009). De acordo com Andrade (2009, p. 12): “justo onde a arte parecia perder a simples centralidade histórica que tinha por exemplo com os antigos gregos, surgia a transformação que a faria moderna”. Essa perda de centralidade colabora para que a arte indague sobre a sua posição e se guie em novos segmentos. Muitas vezes o romantismo seja conhecido por causa do sentimentalismo, no entanto, o seu grande ponto de partida sempre foi o “excesso de pensamento”: “se, depois, o movimento caiu várias vezes no emocionalismo exagerado que conhecemos, foi porque abandonou, em outras vertentes, aquilo que buscaram – e como o buscavam – os primeiros românticos”

(ANDRADE, 2009, p. 12). Os primeiros românticos encontraram no romance a entonação mais precisa para difundir as suas poesias, dessa forma, “surge a forma do romance como resposta aos problemas colocados para a criação artística na ausência da base religiosa tradicional. Esta nova mitologia precisava de outro espaço de elaboração, diferente do antigo, contendo a reflexão moderna. Este espaço era o romance” (ANDRADE, 2009, p. 94). Com base nisso, podemos relembrar as teorias de Lukács apontadas anteriormente, é a descentralização do mundo antigo que dá abertura para o romance; o espaço destinado ao romance para suprir os novos anseios da sociedade originava muitas possibilidades, o que para Friedrich Schlegel era a arte em trânsito com outras disciplinas, sem limites definidos:

Levantar, portanto, a questão do romance no primeiro romantismo alemão é, junto, discutir o problema dos gêneros poéticos, já que ele só é a forma privilegiada de expressão da época moderna porque não é apenas mais um dentre diversos gêneros, e sim o gênero que abrange os outros, o gênero dos gêneros. (ANDRADE, 2009, p. 95)

Então, a grande questão entre os românticos era enquadrar o romance em teorias que pudessem sustentá-lo, Andrade aponta que Schlegel defendia o romance como um gênero em transformação e heterogêneo, sem uma estabilidade determinada e quando se fazia necessário o compreendia do seguinte modo: “Schlegel preferia, se fosse o caso, falar de gêneros que predominam em cada época: a tragédia para os gregos, a sátira para os romanos e o romance para os modernos, por exemplo” (ANDRADE, 2009, p. 96). Em cada momento prevaleciam certos segmentos, mas não se instituíam de maneira pura, assim, os primeiros românticos alemães não acreditavam em características específicas para o gênero e sim um conjunto de traços; além disso, ele acabava por influenciar os outros gêneros: “É que os efeitos do romance espraíam-se para além do que seria a fronteira definida dele mesmo como gênero, deixando seu selo marcado na poesia moderna em geral” (ANDRADE, 2009, p. 97). O romance confere uma liberdade nunca vista em outros gêneros.

Andrade afirma que Friedrich Schlegel, ao analisar *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, lança novos apontamentos à obra de Goethe, colocando-a como uma novidade: “Em geral, a crítica literária alemã compreendia o romance moderno a partir da mesma raiz que a épica antiga: a narrativa clássica [...] Schlegel considerava essa perspectiva estreita para dar conta da fluidez do romance, que passava de gênero para gênero no mesmo livro” (ANDRADE, 2009, p. 99). Schlegel observava o livro de Goethe como algo único que não pode ser determinado por meio de uma forma fixada, de modo

diferente do que a maioria dos críticos alemães, e confirmava a sua teoria por meio de fragmentos do próprio romance, pois para Schlegel “trata-se, antes, de compreender os critérios críticos da obra a partir da própria obra, e é só nesse sentido que ela dispensa o trabalho do crítico” (ANDRADE, 2009, p. 100). O autor ainda evidencia que Goethe apresenta sim uma organização no romance, mas enfatiza a pretensão de uma poesia voltada à historicidade da época moderna, de modo que “o valor da arte pode extravasar para a vida, sendo apenas dramatizado no palco especificamente teatral” (ANDRADE, 2009, p. 108). Para Schlegel, a obra de Goethe não pode ser limitada apenas aos moldes propostos sobre Romance de Formação, ela vai além, é puramente poesia: “Não é tanto o conteúdo da vida do personagem que está em questão, mas sim a forma literária pela qual ela é organizada enquanto obra de arte no livro do Goethe” (ANDRADE, 2009, p. 110). A obra tem a consciência sobre si mesma, por meio de toda a sua construção. Esses argumentos de Schlegel em torno da obra de Goethe ressaltam a multiplicidade de interpretações que uma obra pode receber, não ficando presa apenas a uma teoria e a um conceito.

As teorias sobre o romance se complementam, cada uma com a sua particularidade, no caso dos primeiros românticos alemães, compreendem-se algumas definições mais precisas do gênero, tendo em vista que foi um momento em que a reflexão moderna e a renovação da linguagem alcançaram maior ascensão e a forma privilegiada era o romance. A visão dos românticos alemães foi fundamental para abrir os estudos que determinavam diversas teorias a uma obra literária, a qual pode manifestar inúmeras interpretações. Schlegel foi um dos principais românticos que impulsionou esses estudos, tendo como foco os questionamentos do romance acerca da vida, até que ponto a realidade instigou tal gênero ou vice-versa.

Nesse sentido, as recentes teorias do romance se fundamentam na ideia de um gênero com as fronteiras diluídas e conseqüentemente com maior abertura para novas possibilidades, uma vez que as obras literárias modernas concentram-se no apego a não convencionalidade e a autoconsciência com a realidade e com a intimidade do indivíduo.

1.2. As recentes anotações

Pode-se verificar os desdobramentos do romance ao longo da história. Embora seja óbvio afirmar que o romance alcança novos contornos em relação ao início da sua

trajetória, é importante averiguar como esses desdobramentos estabelecem novos paradigmas para o romance contemporâneo. O crítico Silviano Santiago, em seu livro *Nas malhas das letras: ensaios*, aborda o romance como um “gênero bandido, moderno porque liberto das prescrições das artes poéticas clássicas, o romance surge como consequência de uma busca de autoconhecimento da subjetividade racional” (SANTIAGO, 2002, p. 35). Aparentemente, há uma independência tão desejada, um jogo de escolhas que não precisa se sujeitar às regras preestabelecidas. No entanto,

torna-se difícil classificar o que seja ou não romance hoje. Há uma explosão das regras tradicionais do gênero, característica aliás dos momentos de transição literária, quando os padrões comuns que determinam a estética do gênero em determinado período histórico passam a ser insuficientes (ou repressivos e até mesmo inconsequentes), não possibilitando a expressão de novos anseios e de situações dramáticas originais. (SANTIAGO, 2002, p. 33)

Essa ânsia de classificação, por parte dos críticos, coloca em evidência a necessidade de novas abordagens ao romance, pois tem que se considerar que este sempre esteve em constante movimento, como nos apontou Bakhtin (2002). Santiago (2002) destaca que, na década de 20, nenhum crítico literário arriscaria chamar estes livros de romance: *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Macunaíma*, de Oswald de Andrade, *Grande sertão veredas*, de João Guimarães Rosa, *Ulisses*, de James Joyce; pois não condiziam com as regras do romance daquela época, mais tarde com o empenho de novas formulações e anulando as opiniões dos críticos mais conservadores, essas obras não geraram estranhezas ao serem incluídas no gênero romance.

Dessa forma, pensar o romance contemporâneo é ter em vista os questionamentos pautados na sua instabilidade. Não se pode analisar os gêneros da modernidade por meio de conceitos antigos, tanto as obras que se distinguem quanto as que se assemelham. Ao avaliar as prosas atuais, Silviano Santiago verifica a falta de traços em comum entre elas, assim, indica que “[...] a *anarquia formal* é dado importante no mapeamento da questão” (SANTIAGO, 2002, p. 34, grifo do autor). O autor indica que na década de 30 os escritores tinham entre si certa concordância sobre as regras de composição do romance. Mas, nas décadas seguintes, enfraquecem as semelhanças e fazem germinar as dessemelhanças, as diferentes formas que o romance pode atingir. Para Santiago, essa anarquia floresce de forma positiva, pois “demonstra a vivacidade do gênero, capaz de renascer das próprias

cinzas; fala da maleabilidade da forma, pronta para se moldar idealmente a situações dramáticas novas e díspares [...]” (SANTIAGO, 2002, p. 34).

Os romances atuais assumem composições distintas, interligadas diretamente com as variadas formas da criação literária contemporânea que contém em si um esqueleto movente que estabelece uma autonomia da forma e do conteúdo: “a apropriação irônica, debochada mesmo, em alguns casos, de ícones do consumo [...] a dicção bastante pessoalizada, voltada para o cotidiano privado; a memória individual traumatizada, seja por momentos anteriores da vida nacional, seja pela vida particular [...]” (RESENDE, 2008, p. 20).

No que tange à forma, a pesquisadora Florencia Garramuño, ao analisar a instalação do artista plástico Nuno Ramos intitulada “Frutos estranhos”, questiona a especificidade da linguagem artística, de tal modo que coloca em evidência as suas diversas possibilidades:

Frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros – em todos os sentidos do termo – e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se. (GARRAMUÑO, 2014, p. 11)

A autora pontua que a instalação coloca em cena as aporias da linguagem: o rompimento do seu equilíbrio e a existência de um além dos seus limites; algo que transborda ao sistema fechado e disciplinado. A junção de objetos conhecidos em um espaço não esperado propõe um novo olhar às possibilidades que entrecruzam os diversos meios e suportes, a fim de interrogar a ideia de pertencimento e da especificidade da arte contemporânea. E é importante observar: “essa aposta no inespecífico se aninha também no interior do que poderíamos considerar uma mesma linguagem, desnudando-a em sua radicalidade mais extrema” (GARRAMUÑO, 2014, p. 15). A estranheza dos frutos indica “a proliferação cada vez mais insistente desses entrecruzamentos de suportes e materiais como uma condição de possibilidade – dir-se-ia de horizonte - da produção de práticas artísticas contemporâneas” (GARRAMUÑO, 2014, p. 15). Na linguagem literária, principalmente na literatura contemporânea, são diversas as obras que “apostam no inespecífico” (expressão de Florencia Garramuño) tanto na forma quanto no conteúdo. Tendo em vista ainda Nuno Ramos, o livro *Ó*, publicado em 2008, destaca-se pelo seu hibridismo literário, o não pertencer a uma estrutura convencional, pois não se trata de um

romance, conto, crônicas ou novela, e sim de entrecruzamentos que problematizam a linguagem. São vinte e cinco capítulos que reproduzem imagens desconexas ligadas às sensações de dores e ao tema da morte, bem como a insistência em desconstituir os modelos da linguagem, sempre por meio do humor aflorado e cenas inesperadas, como se fosse um ciclo vicioso em torno de uma nova possibilidade narrativa que, em diversos momentos, indica a sua impossibilidade. O autor aposta na dissolução da ideia de gêneros, com o propósito de questionar os conceitos estáveis da literatura, aborda que não existem objetos totalmente sólidos: “Pois todo fato, tudo o que nos parece sólido, e sólido porque seria inevitável, apoia-se num subsolo movente de tecidos muito moles [...]” (RAMOS, 2008, p. 166). A experimentação da linguagem em Nuno Ramos desata as noções pré-concebidas, dando autonomia à linguagem e, até mesmo, ao sujeito.

Outro romance que causa inquietação é *Divórcio*, de Ricardo Lísias, publicado em 2013, com a sua estrutura híbrida que entrelaça trechos de diário, cartas e fotografias, sendo que o seu personagem-narrador tem o mesmo nome do autor Ricardo Lísias, o que motiva a discussão sobre a problematização do gênero literário em torno da linha tênue entre ficção e realidade:

Não tenho como fechar esse fragmento de outro modo. Ainda que eu me contradiga em outro lugar desse texto e no que eu possa eventualmente dizer sobre essa merda toda em que me joguei, o diário que reproduzo aqui é sem nenhuma diferença o mesmo que xeroquei antes de sair de casa. Aliás, não há uma palavra de ficção nesse romance. As pessoas se afundam mesmo nessa merda toda. (LÍSIAS, 2013, p. 103)

A insinuação constante da diluição das fronteiras no romance tensiona um novo dizer à linguagem literária, um algo a mais que se dá na instabilidade da narrativa. Uma literatura que vai além dos limites ou que não tem limites, desse modo, dialoga com a arte em geral, com outras disciplinas para encontrar na sua instabilidade um meio de se comunicar e entender o que é o literário na contemporaneidade:

A articulação dos textos com e-mails, blogs, fotografias, discursos antropológicos, entre muitas outras variantes; ou, no caso da poesia, a colocação em tensão do limite do verso, que pode incorporar amiúde todas essas outras variantes referidas, cifra nessa heterogeneidade uma vontade de imbricar as práticas literárias na convivência com a experiência contemporânea. (GARRAMUÑO, 2014, p. 35)

Dessa forma, não há como pensar a experiência contemporânea a partir de algo disciplinado e fechado e muito menos voltar à “estabilidade” e à “disciplina”, como muitos

estudiosos anseiam, pois o gesto mais significativo das recentes práticas literárias se dá nesse transbordamento que não define nenhuma categoria. Assim, Garramuño sugere repensar a literatura contemporânea por intermédio de um campo expansivo que incorpore as novas experiências:

A expansividade dos meios e suportes artísticos se reconhece em práticas contemporâneas que, com operações, materiais e suportes muito diferentes entre si, foram dismantelando, detida e minuciosamente, todo tipo de ideia do próprio, tanto no sentido do idêntico a si mesmo como no sentido de limpo ou puro, mas também no sentido do próprio como aquela característica que diferencia, porque seria própria, uma espécie da outra. (GARRAMUÑO, 2014, p. 85)

Desse modo, instala-se uma nova linguagem contemporânea. Isso não significa que há uma anulação da história, mas a inserção de novas possibilidades. Portanto, pode-se retornar à concepção de Silviano Santiago concernente à “anarquia formal”:

Se a anarquia formal parece dominar o cenário da prosa no Brasil dos anos 70 e 80, tudo indica no entanto que os nossos romancistas, levados por um desejo de reencontrar as raízes do gênero para readaptá-lo à atualidade brasileira, guardam em comum a preocupação com o autoconhecimento revelado pela experiência da escrita romanesca. Se existe um ponto de acordo entre a maioria dos nossos prosadores de hoje, este é a tendência ao memorialismo (história de um clã) ou à autobiografia, tendo ambos como fim a conscientização política do leitor. (SANTIAGO, 2002, p. 35)

Novos paradigmas instalaram-se dificultando a definição do que seja a literatura contemporânea, pois implica diversas indagações em torno do momento atual e definir o presente ou, até mesmo, o futuro é um grande desafio. O estudioso Karl Eric Schøllhammer, em seu livro *Ficção brasileira contemporânea*, leva-nos a indagar alguns pontos sobre o termo “contemporâneo” e a ficção imbricada nesse momento. A partir das concepções do filósofo Giorgio Agamben, Schøllhammer concorda com os dizeres de que “o contemporâneo é o intempestivo” (expressão de Barthes). Dessa forma, “a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10). O autor ressalta que ser contemporâneo é algo que transcende o presente, no entanto, não há um controle para reconhecê-lo e comprometer-se.

Em meio à liquidez tão dita na contemporaneidade chega ser uma imprecisão estabelecer definições. Podem-se conferir certos traços que ganham forças. Nas palavras

do autor, “o escritor contemporâneo parece estar motivado por uma urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10). É interessante que Schøllhammer destaca dois tipos de escrita a partir dessa afirmação: a escrita da urgência e a escrita da vingança. Observa-se que tais escritas se encontram no ponto em que objetiva a alteridade, isto é, no desejo de atingir o outro.

Ainda sobre a ideia de alteridade, o autor entende que a urgência é uma maneira de esquematizar a realidade, de tentar capturar essa temporalidade tão complexa: “uma das sugestões dessa exposição é a de que exista uma demanda de realismo na literatura brasileira hoje que deve ser entendida a partir de uma consciência dessa dificuldade” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 11). Outro ponto de grande importância é o traço da presentificação que a crítica tanto enfatiza em razão da ânsia pela emergência, de modo que nem sempre é possível apreender com totalidade essa realidade tão desconstruída.

Observa-se a urgência dos escritores contemporâneos em se afirmar a partir de um questionamento dos paradigmas do passado em um momento tão incerto, o que gera constantes questionamentos à própria literatura. O aparecimento de novas possibilidades da literatura aquece ainda mais o campo literário. Para Schøllhammer (2009, p. 13), “com essas novas plataformas de visibilidade da escrita surgiu um inédito espaço democrático e foram criadas condições para um debate mais imediato em torno de novas propostas de escrita”. Propostas insistentes que se articulam para entender o momento atual e atingir o leitor. Assim, o estético ganha dimensões insuspeitadas a fim de captar o real, com a ênfase no uso de técnicas, como as formas breves e a linguagem curta e fragmentada.

Alguns críticos tendem a apreender as duas linhas de forças (ainda que existam outras) da literatura contemporânea: a brutalidade do real e a experiência subjetiva. Schøllhammer acredita que essa divisão é redutora, uma vez que “a literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, privilegiando apenas a realidade exterior; o escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 15). A ficção contemporânea tece e relaciona essas tendências.

Autobiografia, romance autobiográfico, autoficção, memórias, diários íntimos, confissões, isto é, as *escritas de si* sempre estiveram em torno de discussões sobre a “pureza” da escrita literária, bem como dos gêneros literários. Em tais narrativas, o narrador em primeira pessoa mostra/ representa/ encena traços do autor biográfico, porém

tudo em tom ficcional. Ou não? Como conduzir as afirmações e indagações sobre esse nó tão visível? Quem é esse *eu* no texto literário? As *escritas de si* na contemporaneidade criam o impasse sobre os limites da ficção e do real, o que problematizam as relações entre até que ponto o *eu* compreende o real, ou vice-versa, de tal modo que o sujeito da escrita alcança uma maior visibilidade na cena contemporânea. A escrita de Carola Saavedra está imersa em todos esses questionamentos acerca do romance como gênero em constante mutação.

1.3. O inventário de Carola Saavedra

Em meio a tantos escritores na literatura contemporânea, Carola Saavedra tornou-se uma das grandes apostas dos críticos literários. As suas narrativas proporcionam questionamentos sobre a própria literatura e a arte em geral, tendo como fio condutor as histórias de amor. Como um labirinto narrativo, as diversas vozes se intercalam sendo ora ausência ora presença, mas sempre colocando o leitor perante a imprevisibilidade.

Carola Andrea Saavedra Hurtado é nascida em Santiago, no Chile, mas veio para o Brasil com apenas três anos de idade. Formou-se em Jornalismo, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e fez mestrado em Comunicação Social pela Johannes Gutenberg-Universität, na Alemanha. Também morou na Espanha e na França. Atualmente, mora no Rio de Janeiro, onde cursa o doutorado em Literatura Comparada, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Iniciou sua carreira através dos contos, no livro *Do lado de fora* (2005), Editora 7Letras, sendo considerada pela revista *Granta*, de 2012, uma entre os vinte melhores jovens escritores brasileiros. Os seus romances inquietaram a cena contemporânea: *Toda terça* (2007), *Flores Azuis* (2008), *Paisagem com dromedário* (2010) e *O inventário das coisas ausentes* (2014), sendo publicados na editora mais significativa do país, a Companhia das Letras. O livro *Flores Azuis* ganhou o prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Artes) de melhor romance e foi finalista do Prêmio Jabuti e São Paulo de Literatura e repetiu o feito sendo finalista com o romance *Paisagem com dromedário*, que ganhou o Prêmio Rachel de Queiroz na categoria jovem autor. Tais romances também estão sendo traduzidos para o inglês, francês, espanhol e alemão. Como disse Sérgio Sant’Anna, na “orelha do livro”, em *Toda Terça* (2007): “Carola Saavedra é chilena e já

viajou um tanto por aí, mas felizmente, para nós, teve uma formação brasileira que a permitiu tornar-se a mais nova protagonista e a maior surpresa de nossa literatura atual”. A sua escrita movimenta-se como ensaios, apresentando uma linguagem elaborada, de maneira que articula com rigor diálogos entre literatura e outras artes.

Na literatura brasileira contemporânea tem-se a sensação de que tudo é possível em temática e estrutura: “São múltiplos tons e temas e, sobretudo, múltiplas convicções sobre o que é literatura, postura que me parece a mais interessante e provocativa nos debates que vêm sendo travados” (RESENDE, 2008, p. 18). O que está em jogo é a dificuldade em pontuar apenas um aspecto das narrativas atuais, mas é visível que os traços sobre a urbanidade e a metalinguagem ganharam um espaço significativo. As narrativas de Saavedra se encaixam muito bem nessas propostas: o espaço é bem construído e a metalinguagem tem uma forte presença. Para Saavedra, o mistério da literatura se faz além das palavras escritas: “A literatura faz uma pergunta. O livro é quase uma esfinge, ele apresenta um enigma para o leitor. Ali, o leitor vai procurar as suas respostas. Mas o interessante é que não existem respostas. O interessante é a pergunta” (PEREIRA, 2015, p. 6). Entender a ideia de literatura é o ponto de partida para as suas indagações. Além da metaliteratura, os estudos críticos mapeados sobre Carola Saavedra apontam particularidades similares, como: a subjetividade, a presença de uma tríade de afeto, a destinação ao leitor, a instabilidade do tempo-espaço, a ideia de não-lugar, entre outros.

A cena midiática cristaliza uma aceitação significativa na produção literária de Carola Saavedra: “Crítica: Carola Saavedra deixa zona de conforto e dialoga com o teatro” (Beatriz Resende (2014), no Jornal Folha de S. Paulo); “Em novo livro, Carola Saavedra busca temas diferentes e mais maduros” (Guilherme Sobota (2014), no Jornal Estadão); “Saavedra, no entanto, tem talento suficiente para não empalidecer diante do clássico” (Arthur Tertuliano (2014), no Jornal Rascunho). Essas afirmações são alguns exemplos de como o olhar positivo prevalece sobre a autora no campo literário e realça que, aos poucos, o seu arcabouço crítico vem ganhando corpo. São várias colunas de jornais e resenhas dedicadas à autora, assim, como circulam, ainda de maneira acanhada, entrevistas, artigos, dissertações e teses.

Nesse sentido, por intermédio desses estudos, podemos observar alguns pontos relevantes na obra de Saavedra. Como veremos, a estudiosa Diana Klinger aponta os três primeiros romances de Carola Saavedra como a “trilogia da separação”, já Maria Fernanda

Garbero de Aragão refere-se a eles como a “trilogia dos afetos”. Os argumentos apresentam pontos análogos, em que se observam a comunicação com o leitor.

No primeiro romance de Saavedra, intitulado *Toda Terça* (2007), dividido em “Primeira parte” e “Segunda parte”, além dos subcapítulos, a narradora chamada Laura, em um divã, confessa ao seu analista sobre o relacionamento com um homem casado e com outro que conheceu numa sessão de cinema. Ao mesmo tempo, intercalam-se as histórias de Javier e da estudante de antropologia Ulrike. Dois narradores, Laura e Javier, que se lançam em tons diferentes, enquanto a primeira parte desenvolve uma narrativa suspeita: “Otávio não se importava com as minhas mentiras, estava convencido de que toda mentira era apenas mais uma versão da verdade” (SAAVEDRA, 2007, p. 30); Na segunda, o segundo narrador utiliza a racionalidade e a descrição dos fatos: “Ulrike continuava pensando, e eu continuava pensando de que nada adiantava ocupar-se de fatos incompreensíveis [...]” (SAAVEDRA, 2007, p. 132). O romance é cheio de estratégias narrativas.

Em seu segundo romance, *Flores Azuis* (2008), Saavedra conduz a narrativa através do gênero epistolar. Uma remetente que assina como A. envia cartas ao apartamento de Marcos, recém-separado e novo morador do apartamento, porém as cartas não são destinadas a ele, o que acarreta diversos conflitos e expectativas na história: “Voltou a pensar na carta, ainda um pouco confuso, a verdade é que acabara de ler a carta destinada a outra pessoa, acabara de ter acesso à intimidade de outra pessoa, sentia-se incomodado e ao mesmo tempo atraído [...]” (SAAVEDRA, 2008, p. 17). No envelope, tem o nome do antigo morador do apartamento, todavia, no decorrer da narrativa, descobre-se que também não é o verdadeiro destinatário. Uma pergunta se instala ao leitor: “Quem é o verdadeiro destinatário?”. Os capítulos do livro são alternados com a descrição de nove cartas escritas por A. e dez capítulos em terceira pessoa contando a história de Marcos.

Observa-se em *Flores Azuis* que o leitor conquista um lugar privilegiado e questiona as possibilidades do romance através das lacunas narrativas: “algo capaz de te atingir e te transformar, para que você me leia e se vire e me olhe, e, sem perceber, estenda entre nós um atalho, uma ponte” (SAAVEDRA, 2008, p. 149). Os focos narrativos clamam por uma comunicação, por um ruído, que, de certa forma, sutilmente, aparece por meio do afeto de Marcos pelas cartas. As cartas introduzem as discussões em torno de uma literatura inatingível (uma literatura fechada em si mesma, sem interferências externas).

Ficam em segundo plano as indagações sobre o possível destinatário, o que se evidencia é o poder da escrita em conquistar o olhar do outro, até mesmo para quem não foi destinada.

No terceiro romance, *Paisagem com Dromedário* (2010), os capítulos são nomeados em “Gravação 1”, “Gravação 2”, formando vinte e duas gravações. Trata-se da história de um triângulo amoroso entre Érika, Alex e Karen contada por meio de gravações feitas por Érika e endereçadas para Alex. A personagem está afastada em uma ilha após a morte de Karen, dessa forma, rememora o passado, os seus relacionamentos e a sua identidade: “Eu perdi alguma coisa, Alex. Ainda não sei o que é, mas sei que perdi. Um lugar. Uma possibilidade. Talvez. Tenho perdido tantas coisas nos últimos tempos. Karen. Você. O entusiasmo pelo meu trabalho” (SAAVEDRA, 2010, p. 151). A originalidade da linguagem abre espaço para o diálogo com outras artes, principalmente, no que condiz à instalação artística.

Os três romances descritos apontam traços semelhantes que já foram indicados anteriormente, como a metalinguagem e um foco narrativo que perscruta a subjetividade das personagens. Em harmonia com a ideia de Bakhtin (2003, p. 57) que “a forma artística é a forma de um conteúdo, mas inteiramente realizada no material, como que ligada a ele”, tais traços são fundamentais no que condizem à estrutura do romance. O questionamento da própria literatura e da posição dos sujeitos constitui personagens problemáticas em enredos fragmentados com o tempo e o espaço instáveis. A ação está no presente e o passado vem por meio das memórias, de maneira a gerar inquietação no presente. Até mesmo, quando se tem os suportes literários, por exemplo as cartas em *Flores Azuis*, o passado afeta o presente do personagem. Logo, o espaço atrela-se ao tempo no que se refere ao passado. E quanto ao presente, privilegiam-se os lugares de transição, seja o consultório do psicanalista, o apartamento novo, a ilha etc..

Entre os ditos e não ditos, a transitividade do romance de Carola Saavedra indica vários pontos de leitura, assim, conduzem os holofotes a um principal espectador: o leitor; no momento da leitura, os papéis se entrecem com o do autor e do texto, como se existissem lacunas, as quais precisam ser preenchidas. Saavedra é uma escritora ousada que propõe a literatura como um jogo narrativo, talvez, seja por isso a sua admiração pelo escritor Julio Cortázar (PEREIRA, 2015). Um jogo em que o leitor se torna um *voyeur*, mas, ao mesmo tempo, o responsável em encaixar as peças. Essas possibilidades surgem mediante as perguntas que o texto tenciona.

Uma das grandes questões da literatura sempre foi o papel do leitor, considerado por muitos como intruso. Em “A morte do autor”, Barthes antecipa, de forma concisa, o quão relevante é a leitura para o texto. Ao citar uma pesquisa de J.-P. Vernant sobre a tragédia grega, ressalta que o duplo sentido das palavras está emaranhado no texto, “há, entretanto, alguém que ouve cada palavra na sua duplicidade, e ouve mais, pode-se dizer, a própria surdez das personagens que falam diante dele: esse alguém é precisamente o leitor (ou, no caso, o ouvinte)” (BARTHES, 1998, p. 70). É o leitor que determinará o seu sentido ao texto, sendo assim, há distinções nas interpretações. Por esse ângulo, Barthes afirma que “um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor” (BARTHES, 1998, p. 70). E ainda continua:

O leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 1998, p. 70)

Ao fazer tais afirmações, o escritor abre novos caminhos à crítica, uma vez que a crítica clássica sempre se preocupou mais com quem escreve o texto e com o próprio texto, deixando de lado o leitor.

No caso de Saavedra, mais do que assegurar o lugar do leitor, ela problematiza essa distância entre literatura e leitor, demonstrando que não existe um “leitor modelo”, e sim diversos leitores. Cada narrativa apresenta uma metáfora que simula a literatura como possibilidade de atingir diversos destinatários. Pensar o lugar do leitor nos romances de Carola é fazer um giro pela própria literatura, refletir como ainda existem barreiras entre texto e leitor. Como disse Klinger: “a literatura é o que resta da impossibilidade de alcançar o outro” (2013, p. 79). Esse leitor que segundo Barthes (1998) irá agregar os múltiplos significados de uma escritura.

No artigo intitulado: “Carola Saavedra: da (im)possibilidade de alcançar o outro”, Diana Klinger destaca que nos três primeiros romances de Saavedra alguns procedimentos se repetem, como o mecanismo de alternância, o final em aberto e sempre “alguém se confessa”. Os finais em aberto questionam a ideia da inacessibilidade da verdadeira história. Já as confissões não se dão como representação de intimidade, visto que são

supostamente falsas e desatadas da ideia de verdade, mas, sim, como uma forma de atingir o outro. Para Klinger, esse outro se configura como uma “voz” na narrativa:

Mas o que parece mais interessante é que, em todos os romances de Carola, há um destinatário (interno ao romance) dessa confissão: uma carta destinada a alguém, uma fala dirigida ao psicanalista e uma gravação feita para um ex-namorado. De maneira que, em todos esses romances, há uma narrativa em segunda pessoa. (KLINGER, 2013, p. 74)

E, provavelmente, a narrativa em segunda pessoa é a mais verossímil:

Porque o narrador em terceira pessoa, onisciente, parece falar com objetividade, mas ele não existe, não é ninguém, enquanto o narrador em primeira pessoa, que em geral é um personagem da história, na maioria das vezes não tem nenhuma justificativa para falar. (KLINGER, 2013, p. 74)

Essa narrativa em segunda pessoa concede privilégios ao leitor, já que ele está camuflado e atento a todas as ações: “a literatura como uma carta destinada a alguém, a respeito da qual o leitor se transforma num *voyeur*” (KLINGER, 2013, p. 75, grifo do autor). Assim, através do leitor se estabelece uma comunicação, bem como a presença das “relações triangulares” que na visão de Klinger seria: artista – público – destinatário. É perceptível a problematização entre a literatura e o leitor. O jogo em meio ao desejo de um verdadeiro destinatário e a sua impossibilidade metaforiza tal problemática. Pois, como os romances apontam, a partir de diversos artifícios, não existe um verdadeiro destinatário.

As narrativas de Saavedra questionam as possibilidades engendradas pelo romance, como objeto literário, ao deixar de ser um objeto fechado em si mesmo, a fim de que haja uma despreocupação com a sua recepção e possibilite a interferência do espectador: “Este diálogo entre o artista e o receptor, entre autor e leitor, é metaforizado na trama dos romances de Carola Saavedra, a partir de uma ideia de abertura, de incompletude, de não identificação” (KLINGER, 2013, p. 78). O que tem a ver com a ideia da falsa intimidade, bem como a de literatura que não pode atingir o outro:

Essa incompletude da comunicação é paralela ou complementar à ideia de confissão desligada da noção de verdade, de exposição da intimidade, como acontece com os personagens nos romances de Carola: o que se apresenta como confissão resulta ser falso, incompleto ou, no extremo, sem sujeito. De maneira que nesses romances “se escova a contrapelo” o terreno da comunicação contemporânea como propiciadora de imaginário fetichista em relação com o acesso à intimidade do outro. (KLINGER, 2013, p. 78)

O leitor tem a ilusão de acessar a privacidade do outro, todavia, esse engano faz parte do movimento que Saavedra utiliza para negar a intransitividade da linguagem literária e, ao mesmo tempo, impossibilitar a comunicabilidade imediata. Nesse sentido, para a autora, há sempre uma falha na comunicação, dando a entender que não há um “receptor ideal”, o que cristaliza a própria literatura (KLINGER, 2013).

De acordo com Maria Fernanda Garbero de Aragão, professora doutora em Literatura Comparada que publicou três artigos sobre a obra de Carola Saavedra, os três primeiros romances propõem a condensação de uma única imagem de afeto. Para a autora, o livro *Toda terça* (2007) é o pilar da elaboração discursiva dessa imagem. E todas as narradoras apresentam um delineado instável quanto às suas estruturas narrativas:

Laura, A. e Érika, respectivamente, narradoras de **Toda terça, Flores azuis e Paisagem com dromedário**, inscrevem-se numa trilogia onde a imaginação de um porvir afetivo é construída com memórias de um passado incômodo, capaz de contornar um presente hostil, no caso, o do relato. (GARBERO, 2012, p. 45, grifos do autor)

O afeto sustenta-se por intermédio da ideia de transitoriedade. Observa-se que a memória é uma grande aliada nessa sustentação, o que é bem particular do gênero romanescos, pois joga com as noções dos elementos narrativos, principalmente do tempo e do espaço. No artigo “Ruídos de afeto: projeções de memória em *Paisagem com dromedário*, de Carola Saavedra”, Garbero reitera:

Assim como em *Toda Terça e Flores Azuis*, romances anteriores de Carola Saavedra, os afetos de *Paisagem* são tecidos no desencontro, na distância, na impossibilidade e, sobretudo, nas estetizações que as personagens desvelam em seus relatos. (GARBERO, 2011, p. 2492, grifo do autor)

A autora também opera com o esquema de uma relação triangular e destaca, a partir das obras de Saavedra, que o afeto só pode existir na perspectiva a três, sendo um dos lados silente. Conforme Garbero, é através desse lado silente que as possibilidades narrativas acontecem, dando suporte para os afetos se realizarem. Ainda nessa perspectiva:

Experimentação narrativa torna-se um aspecto de curiosa relevância na compreensão da proposta da autora, uma vez que confirma sua aposta na elaboração de um texto que caminha (com equilíbrio e precisão) entre jogos e heranças literárias. (GARBERO, 2011, p. 2488)

Enquanto nos dois primeiros romances a relação de experimentação na narrativa se manifesta mais tênue, em *Paisagem com dromedário*, surge com mais elaboração. Nesse último romance, os elementos narrativos são fundamentados a partir do afeto e das memórias da personagem Érika, embora haja a instabilidade e a experimentação no relato, o triângulo amoroso é colocado em primeiro plano e os argumentos narrativos camuflam a própria ideia de literatura. Garbero compartilha a ideia de Diana Klinger a respeito do leitor como *voyeur*:

Imprecisos, tempo, espaço e personagens vão sendo construídos a partir da incerteza, do que é permitido recuperar de uma memória também em construção, a qual, ao ser narrada e reelaborada repetidas vezes, permite ao leitor encontrar em suas porosidades novas possibilidades de olhar, como um *voyeur*, o que ali se projeta. (GARBERO, 2011, p. 2490)

O leitor fica a espreita em relação à instabilidade dos elementos narrativos. Desse modo, constata-se que a construção das personagens se estabelece pela memória e a incerteza do presente, o que marca a instabilidade do relato amoroso, do tempo e do espaço.

A prosa de Saavedra discute a realidade instável e fragmentada atual, ora levanta indagações próprias da literatura, ora tensiona os limites da ficção. Os seus romances já não têm mais espaço para a narrativa convencional, o quebra-cabeça é outro: o da experimentação da linguagem e o palco da instabilidade dos acontecimentos. São sujeitos que encenam a realidade exposta, sem perder de vista a complexidade da história literária. As perguntas idealizadas por Saavedra ao longo das narrativas permeiam pelas suas próprias convicções de escrita literária:

Porque a escrita, quando literária, é sempre um reflexo (desvirtuado, claro) da experiência e da personalidade desse autor, seus talentos, suas falhas, suas lembranças, medos, alegrias, e até seus esquecimentos, as coisas que ele não sabe e as que ele não sabe que sabe. Tudo isso, num processo misterioso e irreproduzível, será parte do romance. (SAAVEDRA, 2016, n.p.)

Os rastros desses reflexos na escrita de Saavedra confirmam o seu comprometimento com a realidade atual. É por essa linha que ganha força. Os riscos que assume na composição dos romances incitam ainda mais a sua permanência na cena literária. Saavedra discute abertamente que o romance só pode ser compreendido por meio dos ruídos que provoca, nas entrelinhas mal determinadas, é nesse momento que aflora a fertilidade da análise.

Desta forma, em seu último romance *O inventário das coisas ausentes*, Carola deixa entrever uma herança dos três primeiros (que como vimos, formam uma tríade do afeto), tanto pelo tom polifônico quanto pela fragmentação da linguagem. O afeto, no último romance, apresenta-se mais impetuoso, porém, através de relações efêmeras e ausentes, principalmente, quando se trata das relações corpóreas. Na prosa contemporânea, as problemáticas aludidas por Carola Saavedra são inovações não acerca dos temas, mas como a forma é articulada pela escritora.

CAPÍTULO II

O “CADERNO DE ANOTAÇÕES”

O livro *O inventário das coisas ausentes* reverbera discussões em torno do que seja o gênero romance na prosa ficcional brasileira contemporânea. Tendo em vista essa afirmação, o segundo capítulo desta dissertação analisará a primeira parte do romance intitulada “Caderno de Anotações”, com a intenção de identificar os pontos principais que problematizam conceitualmente o gênero romance e os seus elementos narrativos, de tal modo que se reconheçam os traços contínuos do gênero ao longo do tempo.

O inventário das coisas ausentes é o quarto romance de Carola Saavedra, publicado em 2014, pela Editora Companhia das Letras. Como sintetizar um romance contemporâneo tão cheio de particularidades? Alguns diriam que se trata de uma autobiografia oculta, ou uma história de amor entre o narrador e a personagem Nina, ou uma relação entre um pai e um filho, ou sobre o próprio fazer literário. Talvez seja tudo isso. Esse romance conduz a diversas leituras, produzidas não apenas pelo caráter múltiplo de toda interpretação, mas, sim, porque a sua estrutura aberta esgarça a linearidade do enredo. Como um jogo de xadrez, em que se tem a liberdade de refazer o movimento, que a própria autora propõe no início da narrativa:

Quando Nina completou cinco anos de idade seu pai lhe ensinou a jogar xadrez. Não que esperasse fazer dela um daqueles gênios russos que passam a vida diante de um tabuleiro, não, sua intenção era outra, menos concreta e, talvez, bem mais difícil de ser alcançada. O xadrez, de forma lúdica e simples, a ajudaria a compreender os rudimentos daquilo que, segundo as palavras do pai, seria o seu mais valioso legado: o pensamento lógico. (SAAVEDRA, 2014, p. 9)

Ao analisar o romance, temos que estar de acordo com o pai de Nina: “o pensamento lógico era uma espécie de salvo-conduto” (SAAVEDRA, 2014, p. 10). O jogo de xadrez traz a ideia de movimentação que se determina por meio das regras predefinidas, cada peça tem uma função no tabuleiro e os pensamentos e as estratégias dos jogadores são ocultas. Todos os movimentos são feitos por um sistema de regras já internalizado pelos jogadores. Com base nisso, pode-se pensar o romance a partir da lógica e dos critérios para entendê-lo. Essa metáfora apontada se estabelece devido a um sistema de regras existentes tanto no xadrez quanto no romance, sendo que no romance cada elemento constituinte propõe um valor e um movimento de leitura à escolha do autor e do leitor. Mesmo com as

diversas transformações do gênero, têm-se as regras convencionais que sempre vão estar organizadas em seu esqueleto narrativo, o qual será à base de todas as mudanças. O tabuleiro do romance em questão é estruturado pelas possibilidades construídas pela autora que, através do seu estilo, permite várias jogadas.

O romance é constituído por diversas histórias ou poderíamos chamar de vozes. Está dividido em duas partes denominadas “Caderno de Anotações” e “Ficção”. A primeira parte, como o próprio nome sugere, compõe-se como se fossem anotações avulsas de um escritor que pretende escrever um romance e ainda está formulando as suas ideias: “Ainda não sei nada sobre a história. Apenas algumas ideias desconexas, um homem velho, uma casa, diários. Um filho.” (SAAVEDRA, 2014, p. 12). A cada história paralela, subdivididas por três traços (---), de uma mulher chamada Nina tem-se a voz do suposto escritor sobre o desenvolvimento do que irá escrever:

Eu vi você lá de cima e fiquei curiosa, Nina falava bem português, mas percebia-se que era estrangeira, depois soube que era do Chile, Nina tirou um pacote de balas, depois soube que eram de gengibre, me ofereceu uma, quer? [...]

A história começa a se delinear. Será uma história de família.

O avô de Nina era um jovem cineasta. Dava aulas na universidade e fazia documentários para o partido socialista [...]. (SAAVEDRA, 2014, p. 13)

O enredo se desenvolve entre as histórias de Nina e o conflito do escritor que se propõe a escrever um romance, de tal modo que é através dos diálogos com o personagem Pedro que o leitor sabe os pensamentos do escritor: “Pedro: o livro é sobre o quê? Não sei. Como não sabe? Bom, é sobre um homem que escreve dezessete diários. Só isso?, o livro é sobre um homem que vai morrer. Só isso?, é também sobre um pai e um filho.” (SAAVEDRA, 2014, p. 18). Pedro é o responsável por ler os rascunhos do romance. Concomitantemente, o leitor descobre que o escritor e a personagem Nina apresentam uma relação amorosa e que ao abandoná-lo Nina lhe entrega dezessete diários de onde as histórias são retiradas:

E isso era tudo. Nina foi embora, eu nem mesmo sabia para onde e fiquei ali com aqueles diários. Senti um ódio enorme, como se atrevia? Demorei alguns meses para ler o primeiro. Digressões sem sentido, filosofias

baratas, histórias de família. Não que houvesse ali alguma pretensão literária, para ela a literatura parecia tão distante quanto o tabuleiro de xadrez. De qualquer forma, Nina tinha dezessete cadernos completos. (SAAVEDRA, 2014, p. 26)

É a partir dos diários que o escritor garimpa a sua história, constrói as suas ideias. Dessa forma, o “Caderno de Anotações” se arquiteta por três vieses: o processo de escrita de um romance, os diários de Nina e a relação amorosa do escritor com a personagem Nina.

O título do romance é sugestivo: “O inventário das coisas ausentes”, por si só, já questiona a organização da narrativa. Em síntese, ao analisar a palavra “inventário” relacionaremos com catálogo, lista, enumeração etc.; e a palavra “ausentes” associaremos com inexistentes, distantes etc.. Como enumerar as coisas ausentes? Ou melhor, o que está ausente que precisa ser catalogado? A ausência é constante no livro. As epígrafes presentes no romance antecipam ao leitor os enigmas. Na primeira parte, tem-se a referência de Max Frisch: “Jeder Mensch erfindet sich früher oder später eine Geschichte, die er für sein Leben hält. [Todo mundo, mais cedo ou mais tarde, inventa uma história que acredita ser sua vida.]”; e, na segunda parte, de Lucian Freud: “Everything is autobiographical, and everything is a portrait, even if it’s only a chair”¹. Observa-se que a primeira epígrafe é de um arquiteto e escritor suíço ligado às ideias do existencialismo e também é acompanhada com a tradução, como se indicassem o princípio de uma montagem. Já na segunda epígrafe não se tem a tradução, cabendo ao leitor a traduzir, a referência se dá a Lucian Freud, considerado um dos maiores pintores realistas do mundo, o que pode sugerir o desdobramento da ideia de espelho e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de uma representação da realidade, motiva então as discussões acerca dos limites da ficção com a autobiografia.

Para a crítica Beatriz Resende, um dos pontos que circula na obra de Saavedra é “o uso de estratégias narrativas que procuram romper com a escritura romanesca tradicional”. E, ainda, acrescenta: “A narrativa se divide em uma parte mais longa, e uma segunda, breve. Narradores, tempos e espaços se misturam, personagens vão e vêm, com eventuais modificações em suas identidades” (RESENDE, 2014). Por isso, ao estudar a prosa de ficção brasileira contemporânea “precisamos deslocar a atenção de modelos, conceitos e espaços que nos eram familiares até pouco tempo atrás” (RESENDE, 2008, p. 15).

¹ “Tudo é autobiográfico, e tudo é um retrato, mesmo que seja apenas uma cadeira” (tradução nossa).

A expressão anterior de Beatriz Resende (2014), “a escritura romanesca tradicional”, pode ser relacionada com a proposta do xadrez acerca das continuidades do romance no texto literário; os elementos narrativos, tais como personagem, narrador, tempo, espaço e foco narrativo, alternam-se entre o visível e o invisível no texto de Saavedra, o leitor consegue identificá-los, porém de forma desordenada e não marcada. O enredo que mais se destaca é envolvido por histórias paralelas que apresentam os seus próprios núcleos e elementos constituintes, um mosaico de narrativas que tem em comum o tema da ausência. A proposta de uma continuidade dos primeiros romances é vista na construção e na permanência dos elementos constituintes da narrativa, os quais existem na narrativa, porém com novas modulações; temos um enredo fragmentado que aflora personagens distintas sem a pretensão de ser cristalizadas em determinado conceito, um tempo-espaço visível que não pode ser demarcado, um narrador inconstante que coloca a toda prova os seus relatos, a questão é que há a continuidade no que condiz a existência dos elementos, no entanto, “as palavras parecem ter perdido sua substância, como uma fruta que tivesse perdido sua carne e restasse apenas a casca. A casca das palavras é frágil e ressecada” (SAAVEDRA, 2014, p. 64). Diante disso, o resgate dos elementos preestabelecidos agrega aporias ao gênero romance, o que dificulta delimitar os seus conceitos e, concomitantemente, demonstra uma abertura maior a diversos elementos.

O inventário das coisas ausentes articula diversos processos literários, tendo como uma das finalidades a crítica à própria literatura. Observamos, por intermédio de Klinger, a proposta de Saavedra em enfatizar como o romance não tem uma comunicação direta com o leitor e, ao mesmo tempo, a possibilidade da interação entre ambos. Desse modo, realça ainda que a literatura não é autossuficiente e que os pequenos ruídos internos e externos da narrativa geram os seus sentidos. Além da crítica, a simulação de uma autobiografia se dá de maneira bem expressiva com estratégias narrativas que indagam os textos literários.

Resende (2014) pontua: “Na construção do romance, Carola Saavedra opta por um modelo que vem aparecendo em outras formas de arte contemporânea, como o teatro ou artes visuais, onde o processo é mais importante do que o resultado final, que pode até não existir”. Em primeiro plano, vem a ideia de encenação quando pensamos em teatro. Formula-se, assim, um jogo duplo, uma história atrás de outra história. Os atores se desnudam no palco para oferecer a representação do texto ao público. O corpo instalado ao deleite indica que cada movimento compõe o todo do texto.

As duas partes que compõem o romance quando entrelaçadas formam um todo que dialogam entre si. Ou melhor: “[...] resulta a sensação de leitura como espelho a distorcer imagens que não se apresentam de forma nítida, de contornos marcados pela imprecisão” (CHIARELLI, 2014). Observa-se que a metáfora do espelho propõe um objeto real (“Caderno de anotações”) e outro ilusório (“Ficção”). Saavedra sustenta ao longo do romance essa representação, como no final da primeira parte: “Leio o texto como se fosse parte de um romance. Talvez seja isso, e quando o amor acaba resta apenas a ficção” (SAAVEDRA, 2014, p. 65). Cena que remete à continuidade, iniciando a seguir o que consideramos a ficção propriamente dita. Nesse contexto, a ideia do espelho colabora com a análise de *O inventário das coisas ausentes*, a partir da questão dos limites da ficção, bem como do gênero literário, tendo em vista, principalmente, a forma e o conteúdo do romance na literatura contemporânea.

Certifica-se, assim, em várias passagens de *O inventário das coisas ausentes*, que o rompimento com a ideia de romance tradicional faz parte do próprio romance contemporâneo, seja por meio da forma como da temática. Isso não significa um abandono total dos traços herdados da tradição. O que se observa é uma remodelagem das estratégias narrativas. Lembrando os pensamentos de Bakhtin (2002), ditos no capítulo anterior, o romance questiona a si próprio e como gênero inacabado está atento às novas urgências da sociedade. Sendo assim, há que se considerar a transitoriedade da sociedade. O romance de Saavedra pulsa esses questionamentos. Logo, expõe os artifícios da construção através da fragmentação e experimentação da linguagem (como se fosse um ensaio), da apropriação do real, das histórias avulsas, da existência de outros suportes literários (como o diário, a memória, autobiografia etc.), o que coloca em discussão a composição do romance.

A primeira parte de *O inventário das coisas ausentes*, como dito, é a simulação do processo de escrita de um romance. Observa-se um narrador masculino e, ao mesmo tempo, personagem em primeira pessoa: “No bar entrego a Pedro os primeiros capítulos, é só um rascunho, não revisei ainda. É a história de que te falei. Ele não diz nada, passa os olhos pelo primeiro parágrafo, eu tento ler a expressão do seu rosto algum indício de simpatia ou desprezo” (SAAVEDRA, 2014, p. 21). Enquanto nos romances tradicionais avista-se o narrador seguro contando os seus grandes feitos, aqui existe o narrador hesitante que depende do outro para validar os seus escritos e aflito pela não-resposta do seu legitimador. Segundo Regina Dalcastagnè (2001, p. 114), “Não há espaço para heróis na narrativa contemporânea, nem para gestos magnânicos ou palavras eloquentes [...]. Vão

nos sobrando, então, uns sujeitinhos confusos, que tropeçam no discurso, esbarram nas quinas do livro, perdem o fio da meada”. O herói contemporâneo justifica-se através da desordem psicológica e física; ele se encontra perante uma sociedade do consumo, do espetáculo e do midiático, ainda não se descobriu em meio da novidade dos novos tempos: “O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2000, p. 55). Nota-se que a disposição em inscrever a totalidade de uma vida tem início, justamente, no princípio da história do romance. No romance contemporâneo, o enfraquecimento desse ensejo é evidente, pois há, propositalmente, a decisão de apontar as dificuldades em captar tanto a exterioridade quanto a interioridades das personagens. Então, o herói já não é apresentado como consciente do seu mundo e não pode conduzir os ideais da sociedade, uma vez que não soluciona os seus próprios anseios. O leitor passou a ver as lacunas dos heróis e assimilar os seus novos traços com os desejos comuns dignos de falhas e tormentos.

Dalcastagnè aponta que no século XIX os escritores procuravam esconder o narrador, a fim de tornar mais natural os fatos narrados. Porém,

o século XX trouxe o problema de quem narra para o centro da obra, tornando cada vez mais evidente o impasse: toda arte é representação e como representação não pode prescindir de um ponto de vista (o que implica em determinado enquadramento, preconceitos, valores, ideologia, enfim). Quando muito, é possível escamoteá-lo, dissimulando, ao mesmo tempo, seus inúmeros desdobramentos. (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 116)

Dessa maneira, a partir do século XX, quem narra quer deixar claro que tudo é ficção, invenção e encenação. No romance de Saavedra, as armadilhas do discurso são compostas pela construção das personagens criadas pelo personagem-escritor: “Volto a sentar diante do computador. Abro o arquivo. Escrevo: Nina quebrou a coluna em três lugares” (SAAVEDRA, 2014, p. 46). A simulação da construção de um romance dentro do próprio romance questiona os seus próprios limites, reitera a ideia de que no romance os elementos são criados. Como a personagem Nina articula: “não é possível falar do outro sem falar de si mesmo” (SAAVEDRA, 2014, p. 46).

O narrador-personagem, ao se camuflar no papel de escritor para contar o processo da sua escrita e a história de outrem, demonstra insegurança nas suas escolhas e coloca em dúvida toda a narrativa: “Fecho o arquivo, vou até a cozinha fazer um café. Há uma história, mas ao tentar contá-la sempre acabo contando outra, outro enredo, outro personagem. Tento me lembrar das coisas como realmente foram” (SAAVEDRA, 2014, p.

25). Hesitações como essas do narrador anulam a estabilidade do que foi dito e o que realmente era para ser dito, desse modo, assinala os indícios da caótica cena contemporânea: “Há sempre algo que me escapa. Talvez esteja nessa vivência original o grande mal-entendido” (SAAVEDRA, 2014, p. 25). O narrador questiona a impossibilidade de captar o real em completude.

A escrita é alcançada por meio das trivialidades e das ideias desconexas do cotidiano dos indivíduos. Os romances já não contam os grandes acontecimentos, como na epopeia, principalmente na contemporaneidade, na qual prevalece o sujeito descrito acima. Nos romances tradicionais, fica evidente a necessidade de transmitir o conhecimento adquirido, ao contrário dos recentes, onde “o espaço da ficção, hoje, é tão ou mais traiçoeiro que o da realidade. Não há a intenção de consolar ninguém, tampouco de estabelecer verdades definitivas ou lições de vida. Reafirmam-se, no texto, a imprevisibilidade do mundo e as armadilhas do discurso” (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 116). Como vimos pelos pensamentos de Gallagher, no primeiro capítulo, os romancistas tradicionais se esforçavam em separar nitidamente realidade e ficção, a fim de demonstrar para os leitores que a obra literária se formulava apenas pela invenção. Hoje, os leitores demonstram consciência das articulações propostas pela ficção e, além disso, reconhecem os jogos que apontam para as fronteiras porosas com a realidade.

Em *O inventário das coisas ausentes*, a proximidade com o real se fundamenta na tentativa de demonstrar o processo de escrita, mas não por meio da explicitação de grandes conquistas do protagonista. A procura do real se direciona conforme a subjetividade do homem moderno, de tal modo que explora a imprevisibilidade do relato e a incerteza do sujeito que comanda, na tentativa de apreender o que está em volta e assegurar as memórias como fatos verdadeiros. Dessa maneira, os relatos têm como base os acontecimentos corriqueiros e a representação da memória: “O livro é sobre um lugar. Uma casa. E a descrição detalhada dos móveis da casa, suas janelas, corredores. É também sobre o tempo nesse lugar. Uma pequena engrenagem da memória” (SAAVEDRA, 2014, p. 24). É como se o romance se construísse simultaneamente a sua própria escrita.

Quanto à estrutura formal do romance, o formato de rascunho proposto por Saavedra, o qual chama de “Caderno de Anotações”, fragmenta a narração e apresenta o enredo a partir de lógica temporal e espacial dos acontecimentos, mas não é linear, com personagens definidas, tempo-espaço consistentes. Esses elementos narrativos instituem novas particularidades e se apropriam de novos suportes para enfraquecer as fronteiras do

gênero. A não-linearidade da narrativa reforça a ideia de rascunho que intercala as mudanças de perspectivas, as histórias avulsas do cotidiano, a memória, a inserção de suportes literários.

Tendo em vista as concepções de Florencia Garramuño, apresentadas no primeiro capítulo deste trabalho, sobre os entrecruzamentos dos suportes, Carola Saavedra em *O inventário das coisas ausentes* performatiza a escrita do diário íntimo. A personagem Nina entrega vários diários ao personagem-escritor como presente: “Dentro da caixa vários cadernos, logo descobri que eram diários, os diários de Nina. Dezessete no total. Pelas datas, cobriam os últimos cinco anos” (SAAVEDRA, 2014, p. 25). O narrador-escritor utiliza os diários para compor as suas histórias aleatórias: “O livro é sobre uma mulher chamada Nina” (SAAVEDRA, 2014, p. 26). É a partir daí que as anotações soltas apresentadas pelo narrador fazem sentido. Os recortes dos diários de Nina constituem o romance, ou seja, os diários fazem parte da composição do suposto romance. Sendo assim, a inclusão da linguagem intimista do diário, com seus conteúdos, desestabiliza o paradigma da representação do romance, no sentido de que não se trata mais tão somente da representação da trajetória de uma personagem, mas, sim, da explicitação de como esta se constrói.

Essa estratégia literária encena a questão da memória, da introspecção, da subjetividade e da confissão. Além disso, joga com a ideia de ficcionalidade e realidade, pois se trata do diário de outra pessoa e não do narrador, o qual filtra as histórias e aproxima a intimidade do outro para o leitor. Dois traços visíveis da cena contemporânea: o fingimento da escrita e o fácil alcance à vida íntima de outra pessoa. Para tanto, reitera novamente a falta de confiabilidade do narrador. Ao descrever um encontro com Nina, o narrador declara: “Nunca li os diários, eu disse, joguei fora naquela mesma noite. Sei que você os deixou para mim, mas preferi não ler, preferi não me aproximar daquela tua intimidade, aquele presente tão estranho [...]” (SAAVEDRA, 2014, p. 64). Quando o narrador nega o acesso à intimidade da personagem, pode-se pensar na problematização da questão sobre os limites do público e do privado na literatura.

O cenário das últimas décadas reforça a visibilidade do que antes se considerava o privado do sujeito, colocando-o em destaque perante os avanços midiáticos que favorecem o privado. Segundo Arfuch (2010, 36), “[...] confissões, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências traçariam, para além de seu valor literário intrínseco, um espaço de autorreflexão decisivo para a consolidação do individualismo como um dos traços

típicos do Ocidente”. Essas concepções estão diretamente ligadas ao privado, o individualismo marca os novos direcionamentos literários:

Esboçava-se, desse modo, a sensibilidade própria do mundo burguês, a vivência de um “eu” submetido à cisão dualista (público/privado, sentimento/razão, corpo/espírito, homem/mulher), que precisava definir os novos tons da afetividade, o decoro, os limites do permitido e do proibido e as incumbências dos sexos, que, no século XIX, se consolidariam sob o signo da desigualdade, com a simbolização do feminino como consubstancial ao reino doméstico (ARFUCH, 2010, p. 36).

O privado no “Caderno de Anotações” se dá enquanto simulação da escrita do romance e também nos recortes da vida íntima de Nina contada pelos diários. O tom ensaístico da primeira parte do romance permite questionar os limites da ficção: a questão da vida e obra, realidade e ficção. À medida que o romance tende a aprisionar as personagens no limite do crível, declara-se o impasse da inserção da vida na escritura. Até que ponto ficção e realidade se entrecruzam? Ou, não existe essa possibilidade? No artigo “Circuitos contemporâneos do literário (Indicações de pesquisa)”, o crítico Italo Moriconi anuncia que o momento atual requer uma reformulação de conceitos sólidos da literatura, a “realidade da produção literária e da dinâmica cultural colocam hoje como problema a própria realidade: o real enquanto tal, as relações entre criação e realidade, entre ficção e realidade” (MORICONI, 2005, p. 1). Dito isso, Carola Saavedra parece propor ao leitor o desnudamento da linguagem, ou melhor, os bastidores da escrita; busca encenar os elementos composicionais constitutivos do próprio romance. De acordo com Klinger (2012, p. 19, grifos da autora):

Uma primeira aproximação à *escrita de si* na ficção contemporânea deveria, sem dúvida, inscrevê-la no espaço interdiscursivo desses outros textos – não-literários – da cultura contemporânea, que evidenciam que esta ficção está em sintonia com o “clima da época” (*Zeitgeist*). No entanto, é preciso levar em conta que se a *escrita de si* aparece como um sintoma de mal de século, não por isso significa que seja uma novidade para a literatura latino-americana. De fato, uma olhada retrospectiva revela o contrário, pois a *escrita de si* tem uma presença forte na nossa história.

Tal escrita não é exclusivamente da contemporaneidade, todavia, uma presença que se fortalece cada vez mais. Como dito, o sujeito é o eixo central dessas discussões. De acordo com as proposições de Klinger, “a escrita performa a noção de sujeito” (2012, p. 23). A sua ascendência está interligada diretamente com o mundo moderno.

Marcos Siscar, ao fazer uma leitura sobre a obra de Ana Cristina César, propõe a noção de “teatro da intimidade”, indicando um *eu* que se coloca em cena a fim de brincar com os limites tanto da forma quanto do conteúdo:

A intimidade não é uma finalidade da escrita, no sentido de que o eu empírico do poeta não é o ponto de partida ou de chegada do poema (é o que dizia, aliás, Ana C. em seus textos críticos); nem é exatamente apenas um campo semântico, entre outros, submetido ao fingimento generalizado de um projeto estético positivo, que se sobrepõe à experiência, como algo que vem de fora e a redime. Seria, antes, um campo de *interesse*, de *enfoque*, um dispositivo tradicional a ser trabalhado e a partir do qual essas coisas se tocam, se alimentam, se colocam em questão, a partir do qual vão gerando sua fascinação específica. (SISCAR, 2012, n.p., grifo do autor)

A encenação da intimidade é uma estratégia narrativa que posiciona o *eu* como um enfoque, dentre outros, da escrita romanesca. Saavedra, ao conduzir o romance em duas partes, finge um processo externo e um interno, onde o “Caderno de anotações” recria a realidade do autor, fazendo com que o leitor tenha a sensação de conhecer a sua intimidade, para entender o movimento que o conduziu até chegar à “Ficção”. Com a finalidade de descristalizar a relação ingênua entre linguagem e realidade, trabalha-se com a ideia de teatro e de invenção.

Tendo em vista a noção de teatro, retomamos as ideias de Klinger, referindo-se ao romance *O falso mentiroso* (2004), de Silviano Santiago: “o texto autoficcional implica uma *dramatização de si* que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem” (KLINGER, 2012, p. 49, grifo da autora), de tal modo que autor e narrador se constituem ao mesmo tempo por meio da encenação; e, os elementos estruturais também fazem parte do espetáculo. Saavedra performatiza o texto autobiográfico jogando entre ficção e realidade, com a hipótese de que a autobiografia também pode “operar” a construção da ficção: “Pedro faz pouco-caso das minhas angústias, bobagem, ele se levanta, vai até a porta, mas antes de fechá-la e ir embora, pergunta, por que você não escreve um romance autobiográfico? Eu digo, não gosto de romances que acabam antes do fim” (SAAVEDRA, 2014, p. 17), conquanto o narrador camufla a construção do romance autobiográfico.

O relacionamento entre o personagem-escritor e Nina, a relação do personagem-escritor com Luiza, o processo da escrita do romance e os diálogos com o personagem Pedro compõem o que pode ser chamado de a “vida do escritor”. As histórias paralelas e as histórias pessoais de Nina são descritas como fragmentos da escrita do personagem-

escritor. No entanto, a segunda parte de *O inventário das coisas ausentes* fundamenta-se por intermédio dos rastros da linguagem do “Caderno de anotações”.

Carola Saavedra elabora uma crítica experimental à própria literatura, ao encenar a instável dualidade entre ficção e realidade das prosas atuais. No “Caderno de anotações”, tanto as histórias consideradas “vida do escritor enquanto escreve” quanto “os fragmentos da escrita do escritor” operam como procedimentos autobiográficos para a escrita da “Ficção”, que se constitui como se fosse o romance propriamente dito. A *performance* entre as duas partes indica um jogo de continuidades narrativas. Os fragmentos da escrita do escritor correspondem às histórias paralelas e aos fragmentos do diário de Nina, ambos os momentos tratam-se de uma tentativa do narrador em listar histórias sobre as ausências, ausência de Nina na vida do narrador e as ausências da vida de pessoas aleatórias.

À vista dos apontamentos realizados, constata-se a presença recorrente da metalinguagem. Saavedra escreve o romance direcionado ao próprio gênero. Pensar em uma metalinguagem é implicar a literatura em um lugar de crítica. Uma crítica de si mesma, em que a linguagem se torna uma linguagem objeto.

A autora, em um texto publicado no blog da Companhia das Letras intitulado “De onde vêm as histórias?”, revela que “trata-se de um livro sobre a origem, a origem dos protagonistas (sua genealogia), assim como a origem da própria ficção” (SAAVEDRA, 2014, p. 2). Esse registro corrobora a ideia de que há uma espécie de “romance de formação” em *O inventário das coisas ausentes*. Na narrativa, apresenta-se o itinerário de uma busca por dados que ajudariam na composição da trajetória do futuro protagonista do romance a ser realizado. Porém, essa composição é abortada na segunda parte do romance, quando o que se vê é apenas um momento do presente do protagonista.

Há na personagem Nina a construção de sua trajetória, no entanto, a sua vida é narrada aos pedaços, por fragmentos, a partir do narrador que lê os seus diários e ali encontra os relatos existenciais. Nesse sentido, Nina encena um movimento que alimenta a estrutura do livro. Os diários, entregues ao escritor, manifestam a origem da personagem: “Quando Nina completou cinco anos de idade seu pai lhe ensinou a jogar xadrez” (SAAVEDRA, 2014, p. 9), “Nina tinha vinte e três anos quando a vi pela primeira vez” (SAAVEDRA, 2014, p. 12), “Quando criança, moravam em frente ao mar. Nos fins de semana, seu pai a levava à praia” (SAAVEDRA, 2014, p. 23) e “O rosto de Nina havia mudado, marcas de expressão no canto dos lábios, algumas rugas, a pele que começava a perder o frescor, apesar disso, mantinha o mesmo jeito, o mesmo olhar inquisitivo”

(SAAVEDRA, 2014, p. 39). Esses fragmentos montam as passagens que simulam o percurso de Nina, isto é, são por meio deles que observamos a sua origem. A partir daí, observamos que *O inventário das coisas ausentes* constrói alguns indícios do romance de formação não de forma linear, podendo estabelecer novos traços para o gênero, bem como a inserção dos diários. No entanto, não há na narrativa de Saavedra um protagonista ou, até mesmo, um personagem que apresenta uma consciência da sua trajetória, tanto que o percurso de Nina é conduzido pela voz do narrador-personagem com base na linguagem intimista não apresentando uma ordem cronológica e sem a ânsia de uma perfeição:

Volto a sentar diante do computador. Abro o arquivo. Escrevo: Nina quebrou a coluna em três lugares. Nina não se sustenta em si mesma, precisa de ossos, uma estrutura que lhe dê concretude. Sem essa estrutura ela é apenas o espaço vazio, essa constante incerteza. Escrevo. Escrevo para Nina uma medula, escrevo também um fígado, e um estômago. Escrevo vísceras, sim, muitas vísceras (SAAVEDRA, 2014, p. 46).

É o narrador que determina o percurso da personagem através da leitura dos diários, criam-se lacunas, pois a memória nem sempre é confiável. Observa-se que a construção do corpo de Nina se assemelha com a estruturação do romance:

Até que o corpo esteja pronto. E quando isso finalmente acontece, uma história que o justifique. Uma origem, um passado. A vida dentro e fora do corpo. Um dia, o corpo nasceu de dentro de outro corpo, filho de genes e células de outro corpo, e trouxe consigo a herança de outras histórias (SAAVEDRA, 2014, p. 47).

Sendo assim, os indícios não sustentam a noção principal do romance de formação, pois o percurso de Nina não se encerra e não atinge a perfeição, como também a personagem não tem consciência do processo de autoconhecimento e de orientação no mundo. Saavedra apenas joga com a possibilidade da construção desse gênero. Entretanto, talvez seja nesse jogo a intenção de descortinar a impossibilidade de um romance de formação na contemporaneidade não nos moldes antigos, o próprio romance é incapaz de se modular aos tradicionais.

Observamos neste capítulo que a subjetividade é o pilar das discussões, é por meio dela que os elementos narrativos se alicerçam e se desenvolvem. O romance está estreitamente ligado com as modificações do mundo, por isso é impossível não se prender com as condições do sujeito e, ao mesmo tempo, os novos apontamentos da contemporaneidade deixam-se entrever as heranças do romance tradicional. Os traços assinalados indicam uma remodelagem das personagens, do narrador, do tempo-espço, do

foco narrativo, pois tudo está interligado. Ainda nesse sentido, o capítulo seguinte compreenderá os principais traços da subjetividade como (des)continuidades do romance.

CAPÍTULO III

O INVENTÁRIO DA “FICÇÃO”

A segunda parte intitulada “Ficção” configura-se como o romance propriamente dito, no qual se reconhecem vários dos fragmentos, ainda que modificados, da primeira parte, “Caderno de Anotações”. Assim, o que seria o romance propriamente dito narra o reencontro entre pai e filho, uma relação familiar marcada por ausências e conflitos: “Feche a porta, diz o velho. Eu fecho a porta. Vinte e três anos, ele diz, sem deixar claro se a frase é uma lembrança ou uma reclamação” (SAAVEDRA, 2014, p. 75). Ao mesmo tempo, o leitor tem acesso a pensamentos dispersos que se assemelham com devaneios (“problema de lógica” e “histórias paralelas”), a relação do filho com uma mulher chamada Nina e a história de um homem e um menino.

O núcleo principal é o encontro entre pai e filho, após vinte e três anos: “Mas você deve estar se perguntando, afinal, por que eu te chamei aqui, eu faço que sim com a cabeça, sim, por que, afinal, você me chamou aqui, eu me pergunto, depois de tanto tempo [...]” (SAAVEDRA, 2014, p. 94). Trata-se de uma relação conturbada entre silêncios e traumas. Nessa segunda parte, tem-se somente o ponto de vista do filho, por isso se deixam entrever várias lacunas. Apesar de aparecerem outras vozes na trama, em nenhum momento o leitor tem acesso à voz do pai. A vida sobre o pai é contada por meio de diários.

Com base nesses desdobramentos, este capítulo relaciona o “Caderno de anotações” com a “Ficção”, à vista disso, busca identificar quais os procedimentos narrativos que se repetem e dialogam nas duas partes. Um dos pontos fundamentais nesta segunda parte é a *encenação* da ficção e da realidade, bem como as duas linhas de forças dos romances contemporâneos: a questão do memorialismo e da autobiografia. Observamos neste estudo que as modificações do gênero romance suscitaram o quanto a ficção é devedora do real, dessa forma, desencadearam novas perspectivas para os elementos estruturadores da narrativa perante as *escritas de si*, por isso ao analisar os indícios do memorialismo e da autobiografia compreenderemos as recentes discussões do romance.

Existe um paralelo, ou melhor, uma continuação, um diálogo entre as partes do romance de Saavedra. As questões podem ser conduzidas por diversos pontos. A autora compõe “Ficção” por intermédio dos rastros da primeira parte:

Vou até o armário. Tiro de lá uma caixa vermelha, dentro dela dezessete cadernos dos quais não consegui me livrar. **Penso, o que será do passado quando os rastros se forem e ficar apenas a memória. Como se os rastros dissessem alguma coisa. Os rastros contam sempre uma outra história.** Abro um dos cadernos, leio com cuidado o primeiro parágrafo, sinto como se o lesse pela primeira vez. E talvez seja, uma leitura divorciada da emoção, do acontecimento em si. (SAAVEDRA, 2014, p. 64, grifos nossos)

No final da primeira parte, já se iniciam os indícios. Essa “outra história” pode ser apreendida como a continuidade do enredo. É uma história dentro da história. Diante disso, têm-se diversos fios condutores que comprovam e esclarecem essas afirmativas, o narrador sugere uma leitura “divorciada”, algo que encaminha ler o texto como se fosse a primeira leitura, algo que se torna impossível, pois o próprio andamento narrativo associa as partes.

Assim, as anotações avulsas da primeira parte conduzem o restante do romance: “ainda não sei nada sobre a história. Apenas algumas ideias desconexas, um homem velho, uma casa, diários. Um filho” (SAAVEDRA, 2014, p. 12). Esse fragmento, já citado neste estudo, representa as ideias do escritor para a escrita do seu livro. E é a partir dele e de outros que a segunda parte ganha corpo e sentido para o leitor.

Nessa segunda parte, *O inventário das coisas ausentes* se arquiteta por meio do narrador em primeira pessoa, um pai, Nina e Luzia. São os personagens que ganham força na narrativa. Tem-se, então, a possibilidade: Luzia como um trocadilho de Luiza, Nina ainda representa o relacionamento amoroso do personagem-narrador e o pai com o mesmo olhar desatento de Pedro. Enquanto na primeira parte não há uma definição nítida dos espaços, na segunda, centra-se o espaço do núcleo principal em uma casa que rememora toda a infância do personagem-narrador. O tempo se estabelece com certa cronologia. A constituição da narrativa aqui se determina com mais precisão:

Ela abre a porta, eu não digo nada. Ele o espera no escritório, primeira à direita, ela diz. Como se eu não soubesse onde fica o escritório. [...] Primeira à direita, eu digo a mim mesmo. Como se eu não soubesse, eu que nasci e cresci naquela casa. O cheiro antigo. O cheiro de casa vazia, abandonada, e as pessoas dentro dela. O cheiro antigo. Por mais que limpem, o cheiro de limpeza nunca se sobrepõe ao abandono de uma casa. Ela com sua roupa simples e impecável. Por mais que planejemos. Nada se sobrepõe. (SAAVEDRA, 2014, p. 71)

É no espaço físico da casa que os personagens se movimentam, além da existência do espaço psicológico do narrador que se relaciona com diversas histórias fragmentadas de um menino e um pai:

Quero ver se você melhorou suas técnicas no xadrez, leu o livro que eu mandei?, o menino faz que sim com a cabeça, o menino mente o tempo todo, sempre a mentira, sempre a verdade, o menino se engana o tempo todo, errado, errado, errado, a cada movimento no tabuleiro de xadrez. (SAAVEDRA, 2014, p. 76)

As histórias se costuram ora no espaço físico ora no psicológico, mas sempre bem visíveis ao leitor.

Vejamos, na “Ficção”, existem dois pontos basilares: o memorialismo e a autobiografia. São eles que conduzem a narrativa. O memorialismo fundamenta-se como um gênero literário que relata as memórias e as experiências vividas. Quanto à autobiografia, trata-se de um gênero literário voltado para os relatos do sujeito contados por ele mesmo ou que apresentam elementos extratextuais do autor. Para Miranda,

[...] a distinção entre memorialismo e autobiografia pode ser buscada no fato de que o tema tratado pelos textos memorialistas não é o da vida individual. O da história de uma personalidade, características essenciais da autobiografia. Nas memórias, a narrativa da vida do autor é contaminada pela dos acontecimentos testemunhados que passam a ser privilegiados. Mesmo se se consideram as memórias como a narrativa do que foi visto ou escutado, feito ou dito, e a autobiografia como o relato do que o indivíduo foi, a distinção entre ambas não se mantém muito nítida. (MIRANDA, 2009, p. 36)

Conforme aponta Silviano Santiago (2002), os romancistas atuais estão preocupados com o autoconhecimento de si e da sociedade descoberto na experiência da escrita romanesca, de modo que procuram encaixar as origens do gênero no panorama contemporâneo; e, através do memorialismo e da autobiografia que encontram uma maior sustentação. Diante disso, Saavedra problematiza questões como: a memória, o amor, a morte e a relação entre pai e filho.

O romance originou-se e fortaleceu-se na era moderna, apontou Bakhtin (2002). Desse modo, é nessa época que as principais características do gênero se solidificam, dentre elas a forte presença da construção de um sujeito com problemas existenciais, apresentados no decorrer da narrativa, cujo fechamento tende a acontecer no final. No romance contemporâneo, de modo geral, a composição dos sujeitos não aponta perspectivas futuras e repensa o passado para compreender o presente na busca de captar o real. Um dos pontos para essa concretização é a memória. A crítica literária Beatriz Sarlo coloca a ideia de passado como um enfrentamento, aludido pela memória e pela história que nem sempre se ajustam entre as suas lacunas. Para Sarlo (2007, p. 9), “O retorno do

passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente”. E ainda acrescenta:

Vinda de não se sabe onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga uma perseguição, pois nunca está completa. A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável (em todos os sentidos da palavra). Poderíamos dizer que o passado *se faz presente*. (SARLO, 2007, p. 10, grifos da autora)

É nesse presente que os conflitos são postos em jogo. O narrador-personagem reencontra o pai na casa onde viveu a sua infância. O espaço da casa reverbera lembranças ao narrador: “Vinte e três anos sem passar por aquele corredor. Vinte e três anos e as pessoas dentro daquela casa, mesmo fora dela. Há lugares que nunca nos abandonam. Espaços que nos espreitam, nos assombram” (SAAVEDRA, 2014, p. 72). As recordações parecem incomodá-lo, como algo que ecoa incessantemente em sua mente, traz o desconforto do passado. O presente do personagem se vê atrelado ao passado, e não há controle sobre ele. Nesse caso, o presente aponta para o passado que o persegue de acordo com a vivência de um lugar onde viveu e constituiu parte de sua história, de modo que o retorno só pode trazer estranhamentos. A casa recupera as recordações do filho sobre o relacionamento desgastado com o pai, a cada lembrança fica evidente a falta de intimidade entre eles:

Talvez eu ainda o odeie. Ódio e medo. Por mais ressalvas, por mais pretextos. A porta aberta à direita. A porta encostada apenas. Vinte e três anos e a porta encostada, espaços que nos espreitam. Ele quer dizer alguma coisa. A casa inteira. Há lugares que nunca nos abandonam. Me aproximo, não sei se me anuncio, se bato na porta, se espero. Mas ele se adianta, do outro lado, ele à espreita, entre, reconheço a antiga voz. Por mais que planejem. Vinte e três anos, eu entro. (SAAVEDRA, 2014, p. 72)

As repetições das expressões servem para demonstrar o desordenamento psicológico do personagem, que parece inquieto com a situação inesperada com alguém que tem muita força de representação na sua vida, no entanto, já se tornou um desconhecido: “Entre, ele diz. A voz ecoa pela casa. A porta se abre ou eu abro a porta. Vinte e três anos, ele diz. Do outro lado, à espreita um velho. Ele me olha como se repetisse, vinte e três anos, vinte e três anos. Eu não digo nada. Eu repito, um velho, um velho” (SAAVEDRA, 2014, p. 72). Junta-se nesse momento, as recordações vivenciadas na casa e a figura do pai, de modo que causa uma intensa inquietação, “um velho, um velho”. As repetições acontecem em diversas passagens, parece uma tentativa de

consolidar as memórias para não torná-las uma ausência, confrontar o seu passado com o presente.

Como nos outros romances de Saavedra, a ação da narrativa se institui no tempo presente, enquanto o passado se estabelece a partir das memórias e, ao mesmo tempo, os dois tempos se entrelaçam. Dessa maneira, o texto narrativo é tecido entre a problematização desses dois momentos. Segundo Schøllhammer (2017, p. 20): “Contrariando a historicidade moderna, o contemporâneo aponta para a simultaneidade entre tempos históricos em função da dilatação de um tempo presente extenso e em constante abertura para o passado que lhe é intrínseco”. O passado se dá por meio das memórias que surgem dispersas e, simultaneamente, desconfortáveis ao narrador. O personagem do pai desperta uma indiferença no filho: “Afinal, para que você me chamou aqui?, tenho vontade de perguntar. Vinte e três anos, por que agora, depois de vinte e três anos?, a pergunta ressoando em minha mente, ele como se me ouvisse [...]” (SAAVEDRA, 2014, p. 83). Esse fragmento, assim como toda a segunda parte do romance, demonstra o dilatamento do presente e a menção ao passado. Assim, o que seria o romance propriamente dito é apenas um longo trecho que apresenta um encontro entre pai e filho. A narrativa não apresenta nenhuma conciliação com o futuro, nenhum alívio desses conflitos. Pelo contrário, a memória do passado prolonga o ambiente de conflito e o presente não consegue estabilizar os acontecimentos, o que discute diretamente o contemporâneo:

Assim, o presente se paralisa e fica amarrado à presença crescente de um passado que não passa, que não conseguimos elaborar, um passado que é uma imagem viva e incessantemente reatualizada, um tipo de imagem que convida a um grande projeto de resgate. Nesse sentido, a simultaneidade do presente contemporâneo é a presença simultânea de uma pluralidade de passados em um presente extenso e sem limites claros. (SCHØLLHAMMER, 2017, p. 20)

Em conformidade com Sarlo, “é possível não falar do passado. Uma família, um Estado, um governo podem sustentar a proibição; mas só de modo aproximativo ou figurado ele é eliminado, a não ser que se eliminem todos os sujeitos que o carregam [...]” (SARLO, 2007, p. 10). Em *O inventário das coisas ausentes*, os personagens buscam esquecer, eliminar, apagar o passado, mas o que se apresenta, de fato, é a impossibilidade desse apagamento. A presença dos diários, nas duas partes do romance, deixa isso bem claro. O filho chega na casa onde viveu sua infância e rememora o que pretende esquecer e, ainda, o pai lhe dá de presente, como uma herança, o seu passado, na forma dos diários.

Um dos pontos altos da narrativa é, portanto, a existência dos diários a tecer a composição memorialística. Os diários, como gênero, são vistos como referenciais da verdade de quem os escreve, embora sempre tenha sido levado em conta que a memória é falha e seletiva privilegiando as escolhas do autor. Podemos fazer um deslocamento das ideias de Siscar ao se referir à obra de Ana Cristina César para a obra de Saavedra: “a referência ao “exibicionismo” da intimidade não deixa de ser uma estratégia que afere o tom de sua poesia, dentro de uma visão específica do que seria a capacidade crítica e/ou sedutora do poema” (SISCAR, 2011, p. 24). A intimidade, assim, é uma estratégia que compõe a tensão entre os limites da subjetividade e da ficção, de tal modo que as memórias, tal como expostas no romance, já são desdobramentos da construção que se intenta fazer. Para Siscar,

[...] o poema é crítico não somente quando rompe com o individualismo da experiência biográfica do real, não somente quando reintroduz o “relaxo” da experiência contra o “capricho” da tradição [...] mas sobretudo quando evidencia sua desconfiança em relação ao espírito de continuidade com o real, de maneira mais ampla. (SISCAR, 2011, p.25)

Embora Siscar esteja falando sobre o poema e considerando-se as diferenças entre os registros, pode-se afirmar que, no caso do romance de Saavedra, o fingimento da “experiência autobiográfica” evidencia o aspecto crítico em relação à ideia de que há uma “continuidade com o real”. O que se estabelece é o contrário. A mudança das situações na primeira e segunda parte do romance demonstra a impossibilidade dessa continuidade. As memórias forjadas acerca da trajetória das vidas dos personagens, seja a do escritor, seja a da personagem Nina, sofrem diversas alterações, acarretando imprecisões, alterando acontecimentos quando se confronta uma e outra parte. Em última instância, discutem-se, aqui, as desconfianças no que diz respeito às relações entre ficção e real. No romance de Saavedra, os diários são apresentados como uma forma de simular a intimidade com o outro, principalmente, porque são entregues. A sua importância está no fato de que são doados a outro; a um personagem determinado, nas duas partes, e ele, a partir do presente que recebe, é obrigado a conviver com o passado.

Na segunda parte, toda a tentativa de esquecimento pelo pai foi registrada em suas anotações íntimas dadas ao filho para leitura. Mais uma vez, o passado é encenado por meio dos interstícios narrativos; um suporte narrativo no interior do romance. Vimos no “Caderno de anotações” que os diários relatam a vida de Nina e exhibe a sua herança familiar; e na “Ficção”, narram as histórias de vida do pai, dessa maneira, tanto Nina

quanto o pai apresentam um vínculo amoroso com o narrador-personagem. Nas duas situações, o narrador recebe os diários, mas a leitura fica para um “após” que não está especificado no romance. Os próprios personagens confiam a leitura ao narrador, mas tanto Nina quanto o pai pedem para que o narrador leia somente na ausência deles. Observem o pedido de Nina:

Ela pediu licença, foi até a estante do corredor. Voltou com uma caixa forrada de vermelho, e estendendo-a na minha direção, é para você. Eu fiquei com ela sobre as pernas, pesava, fiz menção de abri-la, mas Nina me deteve, não, não abra agora, é um presente. Espere até chegar em casa. (SAAVEDRA, 2014, p. 24)

O pai também tem o mesmo desejo ao entregar os dezessete diários ao filho, onde conta todas as histórias de sua vida:

E quero que você cuide disso, você, quero que você leve estes cadernos, guarde-os em lugar seguro, e não fale disso a ninguém, você está entendendo?, eu faço que sim, ninguém, eu faço que sim. E quando eu morrer, finalmente morrer, quero que você os leia, um por um, linha a linha, palavra a palavra, estão numerados, leia na ordem da numeração, é importante [...]. (SAAVEDRA, 2014, p. 117)

Nos dois casos, há o pedido para que a leitura dos diários seja feita na ausência de quem os escreveu. O pai sempre reitera que “os diários foram escritos para você”, para o filho, uma linguagem construída na alteridade. Logo, nota-se que a escrita é sempre voltada para o outro, é um desnudamento do próprio *eu* para o outro. Podemos pensar a ideia de afastamento como possibilidade de leitura separada de preceitos e induções, principalmente, nessas que temos as escritas direcionadas para sensibilizar e esclarecer alguns acontecimentos.

Ainda que os diários sejam escritos por dois personagens que apresentam uma ligação muito forte com o narrador, ele só tem acesso, supostamente, às identidades por meio da linguagem intimista. São os diários que possibilitam ao narrador inventariar as coisas ausentes dos outros personagens e, a partir daí, escrever sua história.

A entrega dos diários para o filho representa uma tentativa de amenizar a ausência do pai ou pelo menos decifrar os motivos do seu afastamento: “[...] Mesmo que você se recuse, sempre se recusou, desde criança, você não queria entender coisa alguma. Mas agora eu estou velho e vou morrer e faço uma última tentativa, porque quer você queira quer não. Algo que nos aproxime” (SAAVEDRA, 2014, p. 100). Os diários contam a história do pai ex-exilado que sofreu severamente as consequências da ditadura militar, isto

é, além da história pessoal, uma história política: “[...] está tudo aí, os anos no exílio, a vida desses anos, depois a volta, as mudanças, a volta a um país que não existia mais, você entende?, está me ouvindo, entende? [...]” (SAAVEDRA, 2014, p. 108). O silêncio do pai se materializa nas imagens produzidas pela linguagem intimista, o filho só compreenderá o mistério por meio da reconstrução das memórias do pai. De acordo com Schøllhammer (2017, p. 22): “O tempo não se dirige mais em direção ao futuro ou a um fim a ser realizado pelo progresso ou pela emancipação subjetiva, agora o tempo volta-se em direção à catástrofe que interrompeu o passado”. O testemunho do pai pelos diários indica um retorno ao passado que carrega a temática sobre a ditadura militar; aqui a ausência se faz presença, o filho passa a descobrir os acontecimentos de toda uma vida marcada pelo afastamento do pai, diante disso vive perante a (im)possibilidade de recuperar o tempo perdido. Podemos perceber uma sutil tentativa de conciliação a partir dos diários, porém o testemunho se caracteriza para esclarecer a ausência do pai. Schøllhammer aponta para a existência de uma ficção pautada no trauma individual que, na verdade, mascara o trauma da história, esclarecendo a reconciliação da identidade individual com algo mais amplo: “A procura do passado na memória coletiva ou biográfica se intensifica por uma paixão do real que não mais distingue o que de fato aconteceu do que a imaginação criou sintomaticamente” (SCHØLLHAMMER, 2017, p. 23). A memória é falha e incerta, principalmente sob o ponto de vista do presente, de modo que reconstruí-la se torna um exercício imperfeito. Observamos que a tentativa de organizar as memórias mediante o presente propõe um desequilíbrio das fronteiras entre a realidade e a ficção e desperta a *encenação das escritas de si, da autobiografia e da autoficção*.

Quando o romance conquistou o seu lugar na presença da epopeia, notou-se o rompimento com as narrativas heroicas que abarcavam a coletividade para dar lugar aos anseios individuais. O indivíduo passou a ser o centro das narrativas, assim, os seus conflitos internos e externos também ganharam a preocupação dos romancistas. Hoje, colocam-se em destaque os estudos dos pontos internos, uma vez que as condições subjetivas do indivíduo, a busca pelo seu autoconhecimento, tornam-se as pautas dos questionamentos e com elas a compreensão do passado, presente e futuro.

Essa volta ao passado não insere *O inventário das coisas ausentes* nos chamados romances históricos, embora a questão da ditadura seja mencionada, visto que “o romance histórico, de modo geral, corresponde a um tipo de experiência literária cujo objetivo explícito é promover uma apropriação de fatos significativos definidores de uma fase da

história de determinada comunidade humana” (PELLEGRINI, 2008, p. 27). No entanto, encontra-se, no romance de Saavedra, como em outros romances contemporâneos, o entrelaçamento do histórico como fio condutor da subjetividade. Beatriz Sarlo direciona os seus apontamentos para um momento em que o romance histórico adquire potência através do desejo de compreender o passado; aponta ainda para um “neo-historicismo”, onde a noção de sujeito e dos seus acontecimentos é deslocada para agregar as margens da sociedade moderna, bem como uma proximidade com o indivíduo possui o intuito de investigar a autenticidade na reconstituição das suas vidas (SARLO, 2007). Assim, a memória alcança um lugar de importância no romance e, ao mesmo tempo, desestabiliza-o. Tudo se embaralha, principalmente a posição da ficção, do real, da memória, da imaginação. É um novo tabuleiro de possibilidades.

A dissolução de fronteiras comprova a “aposta no inespecífico” (expressão de Florencia Garramuño). A proposta de Saavedra, em mesclar memórias, diários, autobiografia, faz parte do hibridismo literário que se constitui pela fragmentação e pela experimentação da linguagem; essas indicações desconstituem os conceitos considerados “estáveis” no romance literário. A linguagem literária hoje permite os diversos diálogos, o que assegura a citação do primeiro capítulo desta dissertação: “cifra uma heterogeneidade uma vontade de imbricar as práticas literárias na convivência com a experiência contemporânea” (GARRAMUÑO, 2014, p. 35). São a concretização do campo expansivo que incorpora essas novas experiências. Em outras palavras, todos os procedimentos distintos encontrados na narrativa de Saavedra se aproximam de algum modo e criam diálogos entre si, como exemplo, tem-se a relação da metalinguagem, das memórias e das escritas de si que ao se vincularem se reconhecem em novos suportes.

Saavedra trabalha os traços marcantes da prosa brasileira contemporânea. Em um momento em que a temática sobre a ditadura militar atinge um grande destaque, a autora consegue articular entre a memória e a linguagem intimista, de maneira original que abarca uma série de questionamentos. Esse movimento memorialístico não é uma originalidade na prosa literária, mas nunca foi tão nítido como nos tempos atuais, “deixando ainda mais abaladas as fronteiras estabelecidas pela crítica tradicional entre memória afetiva e fingimento, entre as rubricas memórias e romance” (SANTIAGO, 2002, p. 35). A memória afetiva encaminha para uma leitura ligada à vida do escritor, isto é, para uma autobiografia. Porém, no que se trata da ficção tudo é fingimento. Ou não? A imprecisão é colocada em jogo:

Essa explicitação do comportamento memorialista ou autobiográfico na prosa não só coloca em xeque o critério tradicional da definição do romance como fingimento como ainda apresenta um problema grave para o crítico ou estudioso que se quer informado pelas novas tendências da reflexão teórica sobre literatura, tendências todas que insistem na observância apenas do texto no processo da análise literária. (SANTIAGO, 2002, p. 36)

Segundo Santiago (2002, p. 37), “a narrativa autobiográfica é o elemento que catalisa uma série de questões teóricas gerais que só podem ser colocadas corretamente por intermédio dela”, logo, podemos pensar nas diversas possibilidades da literatura contemporânea. Como já foi discutido anteriormente, Saavedra utiliza os traços autobiográficos para problematizar a própria literatura através da metalinguagem. No blog da Companhia das Letras, a autora explica o seu processo de elaboração:

Ao começar a escrever, imaginei como seria se pudéssemos ter acesso aos pensamentos do autor. Saber como se deram suas dúvidas, suas escolhas. Descartei a ideia de um monólogo ou fluxo de consciência, queria algo concreto, que servisse como “prova”, improvável documento. E que essa investigação, ou melhor, esse inventário se desse da forma mais racional possível, tudo em termos ficcionais, é claro. Pensei então na minha própria rotina. (SAAVEDRA, 2014, p. 1)

Para cada conto ou romance, a autora cria um caderno de anotações que registram “ideias que me pareciam interessantes, diálogos, notícias de jornal, perfis, história dos personagens, etc.” (SAAVEDRA, 2014, p. 2). E ainda afirma que consegue visualizar as suas histórias nesses esboços de maneira ilusória, pois não dá para compreendê-las em sua totalidade: “uma arqueologia impossível” (SAAVEDRA, 2014, p. 2). Foi esse processo que originou *O inventário das coisas ausentes*, desse modo, trabalhamos com a ideia de um romance voltado às *escritas de si*, uma vez que Saavedra descortina que toda escrita de alguma forma é autobiográfica (as próprias epígrafes do romance induzem a esse pensamento) e, ao mesmo tempo, realça a impossibilidade da representação do real. É como se a ficção se alimentasse da realidade. *O inventário das coisas ausentes* se delinea por meio de um narrador que também encena o seu processo de elaboração da escrita; em seguida, na segunda parte o narrador se apropria dos fragmentos considerados da sua própria vida para compô-la, assim, tem-se a *encenação da encenação*. O real está como provocação para o ficcional, de modo que é impossível a construção do texto ficcional sem os vestígios da realidade, embora não se possa falar em continuidade.

Pensar conforme essa perspectiva motiva alguns impasses, visto que as *escritas de si* sempre estiveram em discussões para demarcar o seu espaço na literatura. Desde as

Confissões, de Santo Agostinho, que, sob o ponto de vista religioso, o sujeito se situava no centro da escrita para confessar a Deus os seus atos e intenções para ser purificado, cria-se um laço estreito com a verdade; Montaigne, em *Ensaaios*, afasta-se dos modelos reconhecidos para consagrar o direito do sujeito em relatar as suas experiências individuais do mundo; em concordância com Montaigne, Rousseau aproxima a individualidade e a sinceridade, de modo que desconstrói a noção de verdade e demonstra a sua impossibilidade (KLINGER, 2012). Para a autora,

[...] a relevância da escrita é tal que se conclui que os conceitos modernos de indivíduo e de literatura se pressupõem mutuamente: não existe a forma moderna da literatura antes de que se possa falar de *indivíduo* no sentido moderno, mas também não existe este sem aquela. (KLINGER, 2012, p. 26, grifos da autora)

No entanto, o indivíduo conquista um espaço para falar de si em primeira pessoa nas narrativas, um *eu* que pode se revelar na escrita. Com base nessas observações, identifica-se que esse *eu* não tem a obrigação de ser sincero:

Talvez a maneira mais apropriada de abordar o tema da autobiografia seja afirmando positivamente aquilo que ela não é e não pode ser, afirmando a sua impossibilidade de cumprir a sua mais profunda promessa: apresentar a verdade de uma vida reunida numa trama narrativa. (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 17)

A escrita torna-se fiel somente à interioridade do sujeito, pois quando é “arrastada para fora de si” parece ser impossível conceber a verdade na íntegra, como se houvesse um segredo que não pode ser revelado (DUQUE-ESTRADA, 2009). A tentativa de verdade proposta pelo *eu* consolidou as *escritas de si* ao longo do tempo e motivou os questionamentos até que ponto o ficcional e real se relacionam. De acordo com Wander Melo Miranda, ao se referir à pesquisa do antropólogo Maurizio Catani:

Há uma íntima e evidente correlação entre o afirmar-se da literatura autobiográfica, como é comumente entendida, e a ascensão da burguesia enquanto classe dominante, cujo individualismo e cuja concepção de pessoa encontram na autobiografia um dos meios mais adequados de manifestação. (MIRANDA, 2009, p. 26)

É a autobiografia que representa o *eu* enquanto sujeito, por isso Miranda (2009) se propõe a investigar o que determina um texto autobiográfico, seria a vida real do autor ou a própria estrutura textual? Essa discussão está em pauta desde Philippe Lejeune quando surgiu o chamado “pacto autobiográfico” que, dito rapidamente, diz respeito a um contrato de leitura entre autor e leitor, o qual deve reconhecer a autobiografia como um texto que apresenta o nome próprio do autor homônimo ao do narrador e do personagem. Cabe ao

leitor, portanto, decidir a partir de uma análise geral do texto se é uma autobiografia ou não. Apesar de importantes as contribuições de Lejeune para a autobiografia, suas colocações foram questionadas ao longo do tempo, pois já não conseguiam sustentar a indivisibilidade entre autor-narrador-personagem. Assim, o pacto perde parte do seu sentido, já que hoje os limites entre a realidade e a ficção são a discussão sobre a própria literatura. Segundo Miranda (2009, p. 30):

[...] a autobiografia tende a assimilar técnicas e procedimentos estilísticos próprios da ficção. Isso evidencia o paradoxo da autobiografia literária, a qual pretende ser simultaneamente um discurso verídico e uma forma de arte, situando-se no centro da tensão entre a transparência referencial e a pesquisa estética e estabelecendo uma gradação entre texto que vão da insipidez do *curriculum vitae* à complexa elaboração formal da pura poesia.

À vista disso, Miranda (2009) ainda acrescenta que a autobiografia se configura na dualidade e mesmo quando se define como “pura” requer a desconfiança de um relato que é escrito pela pessoa que vivencia os fatos, podendo ser resultado de uma auto-interpretação, um conhecer a si mesmo ou se oferecer ao olhar do outro, “o que não impede o risco permanente do deslizamento da autobiografia para o campo ficcional, o seu revestir-se da mais livre invenção [...] sem que nenhuma marca decisiva revele, de modo absoluto, essa passagem” (MIRANDA, 2009, p. 30). Torna-se cada vez mais difícil marcar com precisão os limites da autobiografia, desse *eu* que se instala e não assegura as suas definições.

Em relação a *O inventário das coisas ausentes*, Saavedra propõe exatamente as discussões sobre a interferência das *escritas de si* no texto literário. A hipótese construída pela autora diz respeito à impossibilidade de demarcação do texto ficcional, pois a autobiografia não está dada de forma única e pura, o que ela própria chama de “arqueologia do impossível”. O formato utilizado por Saavedra é ousado e inovador na cena contemporânea, torna-se até desafiador enquadrar sua proposta em algum conceito, mas, de acordo com os indícios do seu romance, poderíamos considerá-lo como uma discussão sobre o que seja *autoficção*.

Segundo Faedrich, “na autoficção, um romance pode **simular** ser uma autobiografia ou camuflar, com ambiguidades, um relato autobiográfico sob a denominação de romance” (2015, p. 47, grifos da autora). Na segunda parte intitulada “Ficção”, temos um narrador que camufla um relato autobiográfico que só fica claro

devido à primeira parte do romance chamado “Caderno de anotações”, que simula o processo anterior da escrita do narrador: “divisão bem organizada, pode parecer, porém a ordem não passa de ilusão, já que ambas as partes são inventadas, se espelham, contradizem e entrelaçam, tornando-se parte da mesma história” (SAAVEDRA, 2017, n.p.). Dessa forma, a suposta *autoficção* é engendrada na segunda parte do livro, na qual o narrador estabelece o romance propriamente dito. Importante destacar que, aqui, não tem a ver com os elementos extratextuais sobre a autora Carola Saavedra. Para Faedrich (2015, p. 50), “a ambiguidade entre real e ficcional é potencializada pelo recurso frequente à identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, embora existam variações e nuances na forma como o pacto se estabelece”. Não há a “identidade onomástica” no romance em questão, já que o narrador-personagem não tem nome próprio, porém, através da composição da primeira parte, identificamos que os fragmentos da vida do narrador são engendrados no seu texto ficcional. A maneira como Diana Klinger apresenta a *autoficção* é interessante:

Consideramos a autoficção como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação (KLINGER, 2012, p. 57).

A simulação de Saavedra, juntamente com os apontamentos de uma narrativa metalinguística, torna as definições sobre a *autoficção* ainda mais confusas. De acordo com Eunice Figueiredo, no artigo “Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho”, “a autoficção é um gênero que embaralha as categorias de autobiografia e ficção de maneira paradoxal ao juntar, numa mesma palavra, duas formas de escrita que, em princípio, deviam se excluir” (2010, p. 91). Assim, Saavedra problematiza a *autoficção* mediante uma *encenação* da *encenação* e compromete a fazer uma literatura com intenso teor crítico, baseada na experiência-limite dos elementos narrativos das *escritas de si*. Por isso, constrói uma *autoficção* dentro do romance para questionar o que seria a autobiografia, em outras palavras, quanto o texto ficcional é devedor do real, ou vice-versa, como sugere a epígrafe da segunda parte: “tudo é autobiográfico”. Essa é uma tendência das narrativas atuais, como destaca Schøllhammer (2017, p. 24):

Nota-se que boa parte da produção literária atual, em particular aquela movida pelo interesse enfático na dimensão (auto) biográfica pode ser compreendida na chave do testemunho como a encenação de uma

autovitimação que almeja dar algum sentido à existência e em relação à qual o intimismo confessional adquire uma nova autoridade.

No caso de *O inventário das coisas ausentes*, esse testemunho se estabelece por meio das memórias tanto do filho quanto nos diários do pai. Nas duas situações, o autobiográfico perpassa o “sofrimento” interior:

[...] tudo tem significado, tudo é essencial, cada vírgula, cada palavra, e, eu tenho certeza, quando terminar a leitura você vai entender, finalmente você vai entender, e talvez me despreze um pouco menos, você vai entender, meus motivos, minhas preocupações, minhas batalhas, minhas lembranças, minhas impossibilidades, tudo o que eu fiz, desde o início, desde sempre. Porque estes diários foram escritos para você. Eu faço que sim com a cabeça, ódio e medo, mais ódio do que nunca ódio e medo, sempre a mentira, sempre a verdade. (SAAVEDRA, 2014, p. 117)

Klinger (2012) submete a *autoficção* ao campo em que ela chama de *escritas de si*, ao lado das memórias, diários, autobiografias e ficções sobre o eu. Para Klinger: “A ‘constelação autobiográfica’ está rodeada de certa polêmica, que envolve a questão dos gêneros, pois ela se move entre dois extremos: da constatação de que – até certo ponto – toda obra literária é autobiográfica até o fato de que a autobiografia “pura” não existe” (KLINGER, 2012, p. 34). Muitos autores tendem a enfatizar ainda mais essa ambiguidade, e a proposta de Saavedra é de mostrar a partir da sua própria ficção um jogo duplo entre os artifícios da continuidade entre a ficção e a realidade. A partir desse ponto de vista, podemos voltar ao que Siscar (2011) nomeia de “teatro da intimidade”, esse gesto de encenar a própria intimidade para criticá-la, para “provocar” os limites da ficção por meio de um traço ético da subjetividade.

O posicionamento da intimidade em um lugar de destaque acarreta “[...] uma situação em que os produtos íntimos, diários, cartas ou relatos autobiográficos ganham interesse superior às obras mesmo de artistas e escritores altamente respeitados e reconhecidos pela atração das histórias de vida” (SCHØLLHAMMER, 2017, p. 27). O privado é exposto e parece abranger uma maior aproximação com o leitor:

Essa sobre-exposição das vivências de teor biográfico, que se confunde com a estratégia geral da mídia, indica uma promiscuidade “contemporânea” entre o psíquico e o social – entre o exterior, o mundo, e o interior, o sujeito – numa esfera pública patologizada em que o sofrimento individual é vivido como coletivo e a intimidade só é conquistada através da sua exposição pública. (SCHØLLHAMMER, 2017, p. 27)

Ao encenar a exposição das *escritas de si*, Saavedra expõe que não há como um texto ficcional não apreender a realidade, mesmo que de modo superficial e fragmentado; tudo é matéria de ficção, todos os elementos narrativos se inserem sob a perspectiva do real. Além disso, a estrutura do seu romance interroga o próprio gênero, tendo em vista que os elementos ora se assemelham ora se diferem do romance tradicional; é nesse momento que podemos examinar como o vínculo entre romance e sociedade afeta o texto literário, uma vez que é nítida uma maior concentração da noção de subjetividade em sua estrutura, algo que não prevalecia com tanta intensidade anteriormente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A história acaba, não, a história não acaba nunca” (SAAVEDRA, 2014, p. 120). Sempre há outra história, por isso entende-se que os estudos apontados nesta dissertação não se acabam aqui, visto que a obra de Saavedra ainda tem muito a ser problematizada na cena literária contemporânea. Este trabalho investigou apenas alguns pontos de uma autora engajada e inquieta com o fazer literário; é interessante destacar que foi *O inventário das coisas ausentes* que impulsionou as abordagens realizadas, com seu forte potencial de experimentação e fragmentação da linguagem.

Partimos da hipótese de que o romance de Saavedra discute conceitualmente a sua própria estrutura e, conseqüentemente, inquieta os conceitos enraizados do romance. Na simulação do processo da escrita, por meio da divisão das duas partes, observamos como a ficção se constrói a partir de um suposto real. A composição de *O inventário das coisas ausentes* possibilitou a análise do gênero romance no decorrer do tempo e dos questionamentos sobre as inserções dos novos traços.

O primeiro capítulo foi dedicado ao gênero romance. Verificamos um paralelo com as questões da inserção do realismo na ficção. Apesar da resistência inicial à legitimação do romance como gênero, não restam dúvidas de que a sua consolidação se dá a partir da confluência com as características da era moderna. Mesmo com resistências, as suas particularidades ganharam espaço e se atrelaram cada vez mais com o próprio modo de vida burguês do qual é devedor. A partir daí, encontramos o cerne das discussões sobre o vínculo entre o real e o ficcional e justificamos a análise do objeto de pesquisa proposto. O romance se estrutura por meio da posição do seu herói, o qual se fundamenta na instabilidade de acordo com os formatos do indivíduo na sociedade vigente. Antes visto como o dono das grandes certezas, hoje se determina por meio dos conflitos internos e externos, de modo que os heróis tradicionais não têm mais espaço nessa escrita voltada à subjetividade, nessa escrita da emergência. No entanto, não foi só o herói que se remodelou, mas todos os elementos constitutivos ganharam novos paradigmas,

principalmente no que se refere à instabilidade, fragmentação e experimentação da linguagem.

Essas questões históricas e culturais do romance colocam em jogo a própria literatura e as suas possibilidades. Em razão disso, as discussões no livro *O inventário das coisas ausentes* se justificam ainda mais. No segundo capítulo, foi possível compreender o chamado “Caderno de anotações” e o modo como os seus elementos narrativos são construídos. A própria forma do livro de Saavedra já evidencia um rompimento com o romance tradicional, bem como os personagens que são arquitetados a partir das memórias de um escritor sem credibilidade. A simulação do processo da escrita encaminhou para uma leitura sobre a metalinguagem que, conseqüentemente, estimulou os estudos do autobiográfico. Vimos como a subjetividade é engendrada nas escritas contemporâneas e cada vez mais a intimidade do indivíduo é colocada em cena a partir de um questionamento sobre o que seja subjetividade, exposição de intimidade.

No terceiro capítulo, questionou-se como se desdobrou a apropriação do real pelo romance a partir da comparação das duas partes. Para analisar também a segunda parte do livro intitulada “Ficção”, baseamo-nos no que é dito sobre os dois traços que mais se destacam na narrativa: a memória e a autobiografia, as quais dialogam entre si, simulando uma autoficção. Nota-se que as *escritas de si* se incorporam ao gênero com mais aceitação do que nos romances tradicionais.

Nesse sentido, *O inventário das coisas ausentes* demarca seu lugar na literatura contemporânea por meio de uma discussão crítica, nem sempre visível à primeira vista, acerca das possibilidades do romance, no seu processo de amalgamar-se a outros gêneros; no caso, as escritas de si. A exploração da subjetividade tanto do escritor (personagem do romance) quanto das personagens que gravitam em torno dele torna-se elemento imprescindível na narrativa. As indagações em torno da construção do romance empreendem um questionamento sobre os modos como o sujeito é posto hoje no campo literário, destituído da sua centralidade. Verifica-se, por meio da linguagem, não mais um sujeito dono de si, mas, sim, fragmentado e inquieto com as novas emergências. Desse modo, Saavedra institui sua ficção mediante o contato com outros gêneros, causando instabilidades na leitura. O nível de experimentação nos aspectos composicionais chama a atenção para o caráter metalinguístico.

As suas estratégias narrativas produzem uma espécie de distorção nos contornos da história narrada, dispensando a linearidade a partir de fragmentos que ora são memórias,

ora anotações, ora acontecimentos. Por isso, os fragmentos, que não se estabilizam em nenhuma das partes, evocam a ausência; no aspecto formal, a descontinuidade lança as personagens a uma falta que não cede. Nada está preenchido, nada se completa, nada é retido suficientemente para fazer durar. E a sensação de incompletude contamina o livro até o final.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Pedro Duarte de. **Estio do tempo**: o amor entre arte e filosofia na origem do romantismo alemão. Tese (Doutorado em Filosofia). Orientador: Eduardo Jardim de Moraes. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Filosofia, 2009.

ARAGÃO, Maria Fernanda Garbero de. À terceira margem, a terceira imagem: os afetos triangulares nas narrativas de Carola Saavedra. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n.40, jul./dez. 2012, p. 151-158. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182012000200010&lng=pt&nrm=iso Acesso em: 24/01/2015.

_____. Ruídos de afeto: projeções de memória em paisagem com dromedário, de carola saavedra. In: **Cadernos do cnlf**, vol. xv, nº 5, t. 3. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2011. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xv_cnlftomo_3/213.pdf Acesso em: 24/01/2015.

_____. O vértice silente: uma leitura dos triângulos afetivos nas narrativas de Carola Saavedra. In: **Ângulo 131** - Literatura Comparada v.II, out./dez., 2012. p. 043 – 047. Disponível em: <http://publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/viewFile/1072/846>. Acesso em: 24/01/2015.

ADORNO, T. W. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, W. et alii. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril, 1980.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Uduerj, 2010.

ARMSTRONG, Nancy. A moral burguesa e o paradoxo do individualismo. In: MORETTI, Franco. **O Romance, 1**: A cultura do romance. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4º. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Questões de literatura e estética**. A teoria do romance. 4º. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

CHIARELLI, Stefania. **Resenha de “O inventário das coisas ausentes”, de Carola Saavedra** – Prosa: O Globo. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2014/04/26/resenhadeinventariodascoisasausentesdecarolasaavedra533778.asp>. Acesso em: 21/12/2014.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil**: incertezas e ambiguidades do discurso. *Diálogos Latino americanos*, nº 3. Aarhus, 2001, p. 114-30.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. **Devires autobiográficos**: a atualidade da escrita de si. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. In: **Itinerários**, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun., 2015.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. In: **Revista Criação & Crítica**, n. 4, p. 91-102, 2010.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco. **O Romance, 1**: A cultura do romance. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KLINGER, Diana. Carola Saavedra: da (im)possibilidade de alcançar o outro. In: **O futuro do retrovisor** – Inquietudes da literatura brasileira contemporânea. Editora Rocco: 2013.

_____. **Escrita de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. 2º Ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LÍSIAS, Ricardo. **Divórcio** [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2000.

_____. O romance como epopéia burguesa, in CHASIN, J. (org.), **Ensaio Ad Hominem**, Tomo II – Música e Literatura. Santo André: Estudos e edições Ad Hominem, 1999. Trad. a partir da edição italiana (Einaudi, 1976) e francesa (Editions Sociales, 1974) Zini Antunes.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno?. In: MORETTI, Franco. **O romance, 1**: A cultura do romance. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. **O cânone mínimo**: o Bildungsroman na história da literatura. São Paulo, Ed. Unesp, 2000.

MAZZARI, Marcus Vinicius. **Romance de formação em perspectiva histórica**: o Tambor de lata de Günter Grass. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. 2. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MORICONI, Ítalo. **Circuitos contemporâneos do literário** (Indicações de pesquisa). Comunicação apresentada na Universidade de San Andres, Buenos Aires, 2005.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos**: estudos da ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008.

PEREIRA, Rogério. **Carola Saavedra**. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/carolasaavedra/>. Acesso em: 03/01/2015.

RAMOS, Nuno. **Ó**. 3º reimp. São Paulo: Iluminuras, 2008.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

_____. **Crítica**: Carola Saavedra deixa zona de conforto e dialoga com o teatro. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/05/1459252criticacarolasaavedradeixazonadeconfortoedialogacomoteatro.Shtml> Acesso em: 24/12/2014.

SAAVEDRA, Carola. **De onde vêm as histórias?** Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/2014/03/deondevemashistorias/> Acesso em: 23/12/2014.

_____. **Flores azuis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **O inventário das coisas ausentes**. 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **O tempo da escrita**. Disponível em: <http://rascunho.com.br/o-tempo-da-escrita/> Acesso em: 6/12/2016.

_____. **Paisagem com dromedário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Toda terça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguilar. São Paulo: Cia. das Letras. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHØLLHAMMER, Karl Eric. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. **Para uma crítica do realismo traumático**. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/viewFile/3801/2634> Acesso em: 04/01/2017.

SISCAR, Marcos. **Ana Cristina Cesar / por Marcos Siscar**. Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

_____. **Tomar pé**. 01/10/2012. Disponível em: http://marcossiscar.blogspot.com.br/2012_10_01_archive.html. Acesso em: 25/01/2015.

SITI, Walter. O romance sob acusação. MORETTI, Franco. In: **O romance, 1: A cultura do romance**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SOBOTA, Guilherme. **Em novo livro, Carola Saavedra busca temas diferentes e mais maduros**. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,emnovolivrocarolasaaavedrabuscatemasdiferentesmaisadurosimp,1156566> Acesso em: 23/12/2014.

TERTULIANO, Arthur. **Fragmentos de uma romancista**. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/fragmentosdeumaromancista/> Acesso em: 15/12/2014.